



Universidade de
Aveiro
2013

Departamento de Comunicação e Arte

José Fernando Oliveira
e Silva

*A performance do silêncio na música
contemporânea para oboé*



José Fernando Oliveira e Silva A performance do silêncio na música contemporânea para oboé

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Nancy Lee Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e da Doutora Anabela Sousa Pereira, Professora Auxiliar com Agregação do Departamento de Educação da Universidade de Aveiro

O júri

Presidente: Reitor da Universidade de Aveiro

Vogais: Prof. Doutora Nancy Lee Harper (orientadora)
Professora Associada com Agregação
da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Anabela Sousa Pereira (coorientadora)
Professora Auxiliar com Agregação
da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Isabel Maria Machado Abranches Soveral
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor António Manuel Chagas Rosa
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Daniela da Costa Coimbra
Professora Adjunta da Escola Superior de Música e Artes
do Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro
Professor Adjunto da Escola Superior de Música e Artes
do Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Alexandre Alberto Silva Andrade
Professor Auxiliar do Instituto Superior de Estudos Interculturais
e Transdisciplinares, Instituto Piaget

Agradecimentos

Esta dissertação representa o culminar de um período intenso de trabalho que se iniciou em meados de Outubro de 2010 e que se prolongou de forma quase continua até aos dias de hoje. Os conteúdos que aqui se apresentam são representativos de um esforço reflectivo sobre um tema que sempre despertou a minha curiosidade. Procura também ser a prova das competências a que me predispus conquistar nesta viagem sem paralelo na minha vida.

Sem as pessoas que acreditaram em mim, que sempre receberam e ouviram com um genuíno interesse as minhas dúvidas e incertezas, teria sido impossível arranjar motivação extra para superar as várias dificuldades que o dia-a-dia de um professor do ensino secundário vinha insistentemente pondo no meu caminho.

Gostaria em primeiro lugar agradecer aos meus dois orientadores, Professora Nancy Harper e Professora Anabela Pereira, por terem acreditado nas minhas competências e neste meu projecto, desde sempre demonstrando enorme interesse e disponibilidade intelectual. Sem os seus precisos contributos este texto não seria certamente uma realidade.

Um agradecimento especial ao Professor Doutor Luís Souto e suas assistentes Maria João Soares, Filipa Tavares, por toda a disponibilidade dos seus serviços do laboratório do Departamento de Biologia. De igual forma, um agradecimento ao Professor Doutor João Paulo Cunha e seus assistentes, em toda a voluntariosa assistência dada à utilização do colete Vitaljacket®. Uma palavra de especial apreço ao licenciado David Ribeiro, a sua ajuda técnica permitiu preparar em tempo útil esta importante ferramenta de pesquisa e assim completar toda a informação experimental aqui presente.

Agradecimentos

A todos os meus amigos e colegas que sempre se mostraram curiosos e genuinamente interessados neste meu projecto. A sua participação voluntariosa além de se tornar extremamente motivadora, trouxe a esta investigação novos dados e interessantes perspectivas sobre a problemática em estudo. Uma palavra de especial apreço à participação sempre desinteressada e entusiástica dos meus colegas do Remix Ensemble da Casa da Música, que com a sua colaboração em concerto, nas entrevistas, em tertúlias mais ou menos descomprometidas, tornou possível recolher imensa informação que se mostraria vital a esta investigação.

A toda a minha família, especialmente à minha mãe. Sem a sua inestimável ajuda este projecto teria sido irrealizável por falta de tempo. Sem a sua disponibilidade para me apoiar em tudo um pouco, substituindo-me incontáveis vezes nas tarefas mas simples do dia-a-dia, esta dissertação não teria arranjado espaço físico e mental para florescer.

palavras-chave

Silêncio, Música Contemporânea, Oboé, Timing, Ansiedade

resumo

O presente estudo tem como objectivo entender todo o universo anexo à performance do silêncio na música clássica contemporânea. Numa nova perspectiva: o estudo do impacto da ansiedade num músico que se observa e que observa a sua interação com o contexto artístico que o rodeia, são estudadas todas as variáveis com influência directa no acto de percepção e gestão dos momentos de ausência de som.

Tendo por base os princípios da investigação qualitativa foi criado um modelo teórico de análise na área dos estudos em performance. Este modelo foi aplicado em dois recitais realizados na Universidade de Aveiro e num concerto do Remix Ensemble da Casa da Música do Porto. O uso de ferramentas de pesquisa: O teste do Cortisol e o uso do colete Vitaljacket®, permitiu observar comportamentos fisiológicos no performer e no público nunca antes relatados.

Os principais resultados desta investigação permitem aferir a elevada complexidade do fenómeno perceptivo e performativo do silêncio na música contemporânea. A pesquisa realizada permitiu observar que o silêncio na música contemporânea acontece num contexto de elevada ambiguidade semântica e que a duração dada a este num concerto, está directamente dependente do quadro fisiológico observado no performer no momento do concerto. Foi ainda possível aferir que a repetição, numa data posterior, de um mesmo programa de concerto provoca uma acentuada descida dos níveis de ansiedade no performer e essa descida altera a forma como este gere, em concerto, os momentos de silêncio.

As conclusões alcançadas em sede de investigação reforçam a pertinência deste estudo. São postas à prova concepções altamente empíricas sobre a performance dos silêncios em música contemporânea. As asserções formuladas têm impacto a nível pedagógico e didático. São apontadas direcções de investigação futura no sentido da valorização do estudo da gestão dos momentos de silêncio em performance.

keywords

Silence, Contemporary Music, Oboe, Timing, Anxiety

abstract

The present study aims to understand the complex universe attached to the performance of silence within the contemporary classical music. From a new perspective, the impact of anxiety on an active musician who observes himself, and his interaction with the artistic context that surrounds him are studied, respecting all variables which influence the perception of the moments of absence of sound.

On the basis of the principles of qualitative research, a theoretical analysis in the area of performance studies was developed. This model was applied in three concerts, two recitals performed at the University of Aveiro and a performance of Remix Ensemble Casa da Música in Porto. Research tools the Cortisol test and the VitalJacket® vest were used to allow us to observe the physiological behaviors of the performer and the audience, with results never reported before.

The main results of this research allow us to measure the extreme complexity of the perceptual and performative phenomenon of silence in contemporary music. The studies showed that silence in contemporary music is a deeply ambiguous phenomenon and that its duration in a concert depends directly on the physiological context of the performer. Furthermore, the results of the research indicate that a repetition of the same concert program resulted in a decrease of the levels of anxiety in the performer, changing the way he dealt with the moments of silence.

The conclusions reached through this vast research reinforces the relevance of this study. Empirical conceptions on the performance of silences in contemporary music are tested. The assertions stated can have pedagogical and didactic impact. The research results in showing guidelines for future studies in this field, giving importance to the study of the management of silence.

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	1
--------------------------	---

I. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo 1. Entender o Fenómeno da Criação Artística

1.1 . A Arte, a Música e o Homem Social	13
1.2. Reflexão sobre a natureza e validade da investigação na área da psicologia da música	24

Capítulo 2. O contributo das disciplinas que estudam os processos de percepção e gestão dos acontecimentos musicais

2.1. Contextualização	34
2.2. Entender a performance musical	41
2.3 Ansiedade na performance: acção e influência nos parâmetros da expressividade	78

Capítulo 3. O silêncio e a música

3.1. A música contemporânea	88
3.2. O silêncio na música contemporânea	102

II. O CONTRIBUTO EMPÍRICO

A Metodologia

Capítulo 4 . Enquadramento metodológico

4.1. Introdução	120
4.2. Análise Qualitativa – Estudo de Caso: O enquadramento da presente investigação	122

4.3. Métodos seleccionados para a recolha de dados	
4.3.1. As entrevistas: Considerações gerais metodológicas	144
4.3.2. Os estudos exploratórios: Contextualização e definição de objectivos	158
4.4. Avaliações objectivas e fisiológicas realizadas nos recitais	
4.4.1 O uso do colete Vitaljacket® nos recitais	161
4.4.2. O uso do Teste do Cortisol nos recitais	163
4.4.3. A quantificação do tamanho acústico dos silêncios presentes em recital seleccionados para a experiência	166

Aplicação das Metodologias

Capítulo 5. As Obras interpretadas em Recital

5.1. Justificação da escolha das obras	169
5.2. Os compositores interpretados na investigação	170
5.3. Análise às <i>SEIS METAMORFOSES PARA OBOE SOLO</i> , <i>After Ovid</i> , Benjamim Britten	179
5.4 Análise ao <i>SOLO FÜR OBOE</i> , Edison Denisov	201
5.5. Análise às <i>ÉVOCATIONS</i> , Henri Tomasi	205
5.6. Análise a <i>4'33''</i> , John Cage	219

Capítulo 6. Contributos para o entendimento dos fenómenos associados ao silêncio na música: Aplicação dos estudos exploratórios

6.1. Da percepção à imobilidade: Estudo exploratório 1, realizado com alunos da classe de oboé do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian Braga	225
6.2. O silêncio na música contemporânea enquanto acontecimento estético e performativo: Estudo exploratório 2, as entrevistas ao compositor Luís Tinoco e ao pianista Nicasio Gradaille	237

Capítulo 7. O silêncio no concerto de música contemporânea:

Aplicação das entrevistas

7.1. A opinião do público: análise às entrevistas realizadas ao público presente nos recitais na Universidade de Aveiro	247
7.2. A opinião dos performers: análise às entrevistas realizadas aos músicos do Remix Ensemble a respeito da sua performance de John Cage 4'33''	252

Capítulo 8. Os recitais da investigação

Apresentação dos resultados obtidos na realização dos dois recitais experimentais (RC1 e RC3) e na participação num concerto do Remix Ensemble na Casa da Música

8.1. <i>Recital 1</i> : O primeiro dos dois recitais realizados na Universidade de Aveiro. Realizado em 28 de Março de 2011	268
8.2. <i>Recital 2</i> : A participação do investigador num concerto do Remix Ensemble da Casa da Música na Sala 2 , às 19.00h, no dia 13 de Dezembro de 2011	276
8.3. <i>Recital 3</i> : O segundo dos dois recitais realizados na Universidade de Aveiro. Realizado em 25 de Junho de 2012	282

Capítulo 9. Discussão dos resultados obtidos em recital

9.1. Discussão	292
9.2. Articulação dos resultados obtidos com a revisão bibliográfica na área dos estudos da ansiedade na performance	301

<i>Capítulo 10. Conclusões e propostas de trabalho futuro</i>	317
---	-----

<i>Referências bibliográficas</i>	328
-----------------------------------	-----

Listagem de Figuras

Capítulo 2. O contributo das disciplinas que estudam os processos de percepção e gestão dos acontecimentos musicais

Figura 2.1. Esquema representativo da abordagem realizada ao tema em estudo	37
Figura 2.2. Os parâmetros da expressividade	39
Figura 2.3. As partes componentes do Timing	40
Figura 2.4. Modelo U-invertido de Yerkes-Dodson, retirado do livro <i>Psychology for Musicians</i> , Lehmann, Andreas, at. al.: 2007	83
Figura 2.5 . Modelo da Catástrofe, retirado do livro <i>Psychology for Musicians</i> , Lehmann, Andreas, at. al., 2007	84

Capítulo 3. O silêncio e a música

Figura 3.1. Exemplo da <i>Bagatelle</i> de Webern N°1, <i>Mässig</i> (fonte Lossef:2007)	106
Figura 3.2. Exemplo quarteto para cordas em Mib M. , Op. 71(fonte Loossef et al. :2007)	112

Capítulo 4. Enquadramento metodológico

Imagem 4.1. O colete Vitaljacket®	161
Imagem 4.2. O software de análise	162
Tabela 4.3. Os silêncios selecionados para medição	167

Capítulo 5. Análise das obras interpretadas

Figura 5.1. Recorte da partitura do 1º and. das Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten (Ed. Boosey & Hawkes, 1952)	181
Figura 5.2. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten : compasso 1 e 2 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	181
Figura 5.3. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 6 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	182

Figura 5.4. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 1 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	182
Figura 5.5. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 7 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	183
Figura 5.6. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 16 e 17 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	183
Figura 5.7. Exemplo musical , de <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 5 e 6 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	184
Figura 5.8. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 3 e 4 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	184
Figura 5.9. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 9 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	184
Figura 5.10. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 15 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	184
Figura 5.11. Exemplo musical , <i>PAN</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 14 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	185
Figura 5.12. Exemplo musical , <i>PHAETON</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 1 a 3 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	185
Figura 5.13. Exemplo musical , <i>PHAETON</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 18 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	185
Figura 5.14. Exemplo musical, <i>PHAETON</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten : compasso 18 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	186
Figura 5.15. Exemplo musical, <i>PHAETON</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 23 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	186
Figura 5.16. Exemplo musical, <i>PHAETON</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 5 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	187
Figura 5.17. Exemplo musical, <i>PHAETON</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 18 e 38 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	187
Figura 5.18. Exemplo musical, <i>PHAETON</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten : ultimo compasso (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	187
Figura 5.19. Exemplo musical, <i>NIOBE</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: ultimo compasso (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	188
Figura 5.20. Exemplo musical, <i>NIOBE</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 19 e 20 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	188
Figura 5.21. Exemplo musical, <i>NIOBE</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 25 e 26 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	189
Figura 5.22. Exemplo musical, <i>NIOBE</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 12 e 13 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	190

Figura 5.23. Exemplo musical, <i>NIOBE</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 2 e 3 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	190
Figura 5.24. Exemplo musical, <i>NIOBE</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 9 e 10 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	190
Figura 5.25. Exemplo musical, <i>NIOBE</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 20 e 21 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	191
Figura 5.26. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 1, 2 e 3 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	191
Figura 5.27. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 15 e 16 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	192
Figura 5.28. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 33 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	192
Figura 5.29. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten : compasso 5 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	193
Figura 5.30. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 7 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	193
Figura 5.30b. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . <i>Seis Metamorfoses</i> , <i>depois de Ovid de B. Britten</i> : compasso 17 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	193
Figura 5.31. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 37 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	193
Figura 5.32. Exemplo musical, <i>BACCHUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 49 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	194
Figura 5.33. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 1,2,3 e 4 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	195
Figura 5.34. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 11 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	195
Figura 5.35. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 22 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	196
Figura 5.36. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 26 e 27 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	196
Figura 5.37. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 2 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	197
Figura 5.38. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 9 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	197
Figura 5.39. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . <i>Seis Metamorfoses</i> , <i>depois de Ovid de B. Britten</i> : compasso 23 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	197
Figura 5.40. Exemplo musical, <i>ARETHUSA</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: introdução (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	198

Figura 5.40b. Exemplo musical, <i>ARETHUSA</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compassos 53-56 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	198
Figura 5.41. Exemplo musical, <i>ARETHUSA</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: final (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	198
Figura 5.42. Exemplo musical, <i>ARETHUSA</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 7 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	199
Figura 5.43. Exemplo musical, <i>NARCISSUS</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 1-4 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	199
Figura 5.44. Exemplo musical, <i>ARETHUSA</i> . Seis Metamorfoses, depois de Ovid de B. Britten: compasso 1-4 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)	200
Figura 5.45. Exemplo musical, <i>SOLO FÜR OBOE</i> (Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)	202
Figura 5.46. Exemplo musical, <i>SOLO FÜR OBOE</i> (Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)	203
Figura 5.47. Exemplo musical, <i>SOLO FÜR OBOE</i> (Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)	203
Figura 5.48. Exemplo musical, <i>SOLO FÜR OBOE</i> (Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)	203
Figura 5.49. Exemplo musical, <i>SOLO FÜR OBOE</i> (Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)	204
Figura 5.50. Exemplo musical, <i>SOLO FÜR OBOE</i> (Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)	204
Figura 5.51. Exemplo musical, <i>SOLO FÜR OBOE</i> (Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)	205
Figura 5.52. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : comp. 1-3. <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	206
Figura 5.53. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : comp. 4. <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	206
Figura 5.54. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : comp. 5. <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	207
Figura 5.55. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : comp.10-12 . <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	207
Figura 5.56. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : compassos finais . <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	207
Figura 5.57. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : comp. 3 . <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	208
Figura 5.58. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : comp.6 . <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	209
Figura 5.59. Exemplo musical, <i>PERUVIENNE</i> : comp.9 .	209

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.60. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 3,6 e 9 . 209
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.61. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp.13 e 21 . 209
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.62. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 3 e 25 . 210
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.63. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 23-24. 210
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.64. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 1-2. 211
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.65. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 3. 211
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.66. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 11-18. 212
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.67. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 25-26. 212
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.68. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 5. 213
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.69. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 3 e 5 . 213
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.70. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 3 e 6 . 214
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.71. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 23-24. 214
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.72. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 1-3. 215
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.73. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 10-13. 215
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.74. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 30-33. 216
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.75. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 9 e 29 . 216
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.76. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 50 . 217
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.77. Exemplo musical, *ECOSSAISE*: comp. 1-2 218
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.78. Exemplo musical, *ECOSSAISE*: comp. 9-10 . 218
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Figura 5.79. Exemplo musical, <i>ECOSSAISE</i> : comp. 2 e 4 . <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	219
--	-----

Figura 5.80. Exemplo musical, <i>ECOSSAISE</i> : comp. 29 . <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)	219
---	-----

**Capítulo 6. Contributos para o entendimento dos fenómenos
associados ao silêncio na música: Aplicação dos estudos exploratórios**

Figura 6.1. Dados obtidos no Estudo Exploratório 1: Experiência 1	232
Figura 6.2. Dados obtidos no Estudo Exploratório 1: Experiência 2	233
Figura 6.3. Gráfico do Estudo Exploratório 1: Experiência 1	233
Figura 6.4. Gráfico do Estudo Exploratório 1: Experiência 2	234
Figura 6.5. Gráfico representativo da interação das 2 experiências.	235
Quadro 6.1 - Síntese de todos os elementos chave comuns observáveis no discurso dos entrevistados	241
Quadro 6.2- Síntese de todos os elementos chave não comuns observáveis no discurso dos entrevistados	242
Quadro 6.3 – Principais conclusões do Estudo Exploratório 2	246

**Capítulo 7. O silêncio no concerto de música contemporânea : Aplicação
das entrevistas**

Quadro 7.1. Exercício de síntese dos elementos considerados relevantes para a análise	248
Quadro 7.2. Tabela dos elementos de convergência discursiva	250
Quadro 7.3. Ordenação pelo número de referências comuns encontradas nos discursos	255
Gráfico 7.4. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta A	256
Gráfico 7.5. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta C	257
Gráfico 7.6. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta D	258
Gráfico 7.7. representativo das convergências	259

observadas na resposta à pergunta E

Gráfico 7.8. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta F 259

Gráfico 7.9. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta G 260

Gráfico 7.10. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta H 261

Gráfico 7.11. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta I 262

Gráfico 7.12. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta J 263

Capítulo 8. *Os recitais da investigação*

Gráfico 8.1. Representação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público 272

Gráfico 8.2. Representação da recolha VJ: comportamento do performer no concerto 273

Gráfico 8.3. Representação da recolha VJ: comportamento do público A 274

Gráfico 8.4. Representação da recolha VJ: comportamento do público B 274

Quadro 8.5. Valores apurados na medição dos silêncios RC1 275

Gráfico 8.6. Representação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público. 279

Gráfico 8.7. Representação comparativa dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público nos 3 concertos. 279

Gráfico 8.8. Representação da recolha VJ do performer: comportamento antes concerto 280

Gráfico 8.9. Representação da recolha VJ do performer: comportamento após o início da performance 280

Gráfico 8.10. Representação da recolha VJ: comportamento do público A 281

Gráfico 8.11. Representação da recolha VJ: comportamento do público B 281

Gráfico 8.12: comparação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público no recital 3 (o momento da performance). 285

Gráfico 8.13. Comparação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público nos recitais 1 e 3 (Universidade de Aveiro) 285

Gráfico 8.14. Representativo da recolha VJ: comportamento performer 287

Gráfico 8.15. Representativo da recolha VJ: comportamento performer (versão2) 287

Gráfico 8.16. Representativo da recolha VJ: comportamento do público A	288
Gráfico 8.17. Representativo da recolha VJ: comportamento do público A. Versão 2.	288
Gráfico 8.18. Representativo da recolha VJ: comportamento do público B	289
Gráfico 8.19. Representação da recolha VJ: comportamento do público B. Versão 2.	289
Gráfico 8.20. Representação da recolha VJ: comportamento do público C	290
Gráfico 8.20b. Representação da recolha VJ: comportamento do público C. Versão 2.	290
Quadro 8.21. Valores apurados na medição dos silêncios RC3	291

Capítulo 9 – Discussão dos resultados obtidos em Recital

Tabela 9.1. Níveis de Cortisol Salivar ($\mu\text{g/dL}$) inferidos em todas as amostragens do Oboísta (O) e cada membro do público (P) nos recitais realizados na UA (R1 e R3) e no recital da Casa da Música (R2) e nos dias normais (DN)	293
Gráfico 9. 2. Níveis médios de Cortisol Salivar obtidos nas amostragens realizadas ao performer e público; ND – Dia Normal; A – Início do Recital; B – Fim do Recital; C – 30mins após o Fim do Recital	293
Gráfico 9.3. Níveis de Cortisol Salivar obtidos comparando os recitais em bloco com o Dia Normal (DN)	294
Gráfico 9.4. Níveis de cortisol . Recitais na U.A. Versus Casa da Música (CM)	295
Gráfico 9.5. Níveis de cortisol observáveis nos três recitais.	296
Gráfico 9.6. Colete VJ do Performer no 1º recital (RC1) na Universidade de Aveiro	297
Gráfico 9.7. Colete VJ do Performer no 3º recital (RC3) na Universidade de Aveiro	298
Gráfico 9.8. Colete VJ do performer no concerto na Casa da Música (Recital 2)	298
Gráfico 9.9. Representação do tamanho dos silêncios selecionados	300

ANEXOS

<i>ANEXO I - Documento anexo à descrição do teste salivar do cortisol</i>	326
<i>ANEXO II - Os questionários das entrevistas</i>	339
<i>ANEXO III - Transcrição das entrevistas realizadas no âmbito dos estudos exploratórios 2.</i>	346
<i>ANEXO IV - Os elementos relativos à análise das entrevistas dos estudos exploratórios</i>	380
<i>ANEXO V - Transcrição das entrevistas recitais 1 e 3 (Os recitais na Universidade de Aveiro)</i>	392
<i>ANEXO VI - Entrevistas aos performers John Cage 4'33'' (Concerto Remix Ensemble, Casa da Música do Porto)</i>	408
<i>ANEXO VII - Os elementos relativos à análise das entrevistas realizadas nos recitais RC1 e RC3</i>	430
<i>ANEXO VIII - Os elementos relativos à análise das entrevistas recolhidas nas entrevistas aos performers do Remix Ensemble</i>	432

“In the silence of our own minds, in the quiet margins of the text, we are made different from one another as well as able to understand other’s differences from us”

(Slouka: 2004, 44)

“Eu acho que o teu estudo deve contemplar o benefício da dúvida e, de uma forma tranquila, a existência de mistérios que não têm que ter explicação... tem que haver a tranquilidade... que há respostas que não vão ser encontradas e isso tem tanto valor como quando se encontram respostas”

Entrevista a Luís Tinoco

Introdução

É possível observar com rigor a actual proliferação de investigações de qualidade a respeito dos mais diversos parâmetros envolvidos nas exigências de uma performance a solo. Sendo a performance musical um acto de criação artística com um elevado grau de espontaneidade, que muda, transfigura-se, que é fruto de toda a complexidade relacional dos parâmetros que a compõem, observa-se que uma profunda reflexão sobre estes fenómenos é absolutamente indispensável para a compreensão do porquê de um maior ou menor sucesso na apreciação final deste acto comunicativo performativo.

Esta investigação parte do princípio que as possíveis conclusões retiradas do acto de observação da performance musical, tendem a ter a sua aplicação prática tanto em concerto, como num ambiente didático específico. Ela encontra correspondência nos estudos em performance e encontra-se focada num dos inúmeros acontecimentos da interpretação de um instrumento a solo: os acontecimentos não sonoros, os momentos de silêncio.

O despertar do interesse pelos momentos de silêncio em performance, surgiu num ensaio do Remix Ensemble da Casa da Música, agrupamento que se especializou na interpretação da música clássica contemporânea.

Numa das habituais sessões de leitura de novas obras escritas para este grupo, o investigador foi confrontado com um longo solo na sua partitura. Neste, a separar cada uma das frases dele componentes, estavam programados pelo compositor momentos de total ausência de som: pausas sonoras longas, que neste caso específico, se encontravam identificadas com durações exactas calculadas em segundos.

Não sendo uma inteira novidade neste tipo de repertório, surgiu o porquê destas pausas sonoras se encontrarem em grande abundância, apresentando-se com durações aparentemente calculadas de forma extremamente precisa. Aproveitando a presença do compositor na referida sessão de trabalho, foi-lhe perguntado sobre a importância e atitude performativa desejada neste acto conceptual. Foi com alguma surpresa que se observou a

sua incapacidade em definir o que fazer por exemplo, num silêncio com a duração exacta de 12 segundos.

Observando a ausência de resposta a estas dúvidas performativas e (conceptuais), começou-se então a interrogar sobre que contributo que se poderia dar na qualidade de um performer, para um melhor entendimento da acção de interpretação de um momento de concerto bem definido, a ausência de som.

A sensibilidade e a curiosidade sentida relativa a toda esta problemática, que se encontra assente numa relação próxima com o estilo musical em estudo: a música clássica contemporânea, pode conduzir a um estreitamento das distâncias entre o texto musical e a técnica de interpretação do oboé. Existe também a convicção que a dedicação profunda ao estudo de uma problemática que por vezes passa despercebida ou desvalorizada a alguns dos elementos activos da criação artística: a ausência de acção sonora dentro de uma peça musical a solo, poderá porventura conduzir a uma alteração pela consciencialização do modo como ela é entendida.

Acredita-se que o conceito filosófico e estético que estará associado num momento de silêncio em concerto, carece de um conhecimento tão científico e exacto como qualquer outras das técnicas de interpretação. Este conhecimento, embora necessariamente enquadrado no normal contexto da análise aos assuntos da performance musical, deve ser o resultado da maior atenção às componentes mais pragmáticas e objectivas envolvidas na performance de um instrumento de sopro a solo.

Esta investigação procura assim, ser uma reflexão específica sobre um dos muitos desafios à técnica performativa da música contemporânea para oboé solo. Através da criação de diversas estratégias de análise interpretativa, procura-se que este trabalho seja não só a descrição dos desafios colocados às técnicas performativas, como um contributo para a melhoria dos resultados obtidos numa performance a solo.

Contudo, não se procura ignorar, nem se procura esconder também a vertente empírica deste estudo. Ela é assumida com toda a pertinência. Como se pode observar em Kerman:

“(…) Devemos reconhecer as limitações da teoria e da análise (...) é preciso recorrer a todos os modos de conhecimento, incluindo o teórico, o analítico e o intuitivo a fim de que nos ajudem a realizar uma resposta crítica apropriada a uma peça musical” (1985, 87). Assim, a abordagem aqui realizada aos assuntos da performance, sustentar-se-á também nos ensinamentos resultantes de todo o historial académico e profissional do investigador.

A capacidade de cativar e prender a atenção do público, a necessidade de manter ou não o contacto ocular com este, todo o ritual cinético e dinâmico mantidos em palco que possa parecer óbvio a um músico que se interessa e especializa neste repertório, podem ser desconhecidos a um qualquer intérprete menos atento a esta problemática.

Julga-se assim que é necessário saber quais os aspectos que mais influenciam a apreciação qualitativa do público. Descobrir como este reage à aparente falta de acção interpretativa, vulgar pausa musical, são matérias sobre as quais vale a pena reflectir e dissertar, com o desejo que este seja assim um trabalho deveras enriquecedor tanto para a performance, como uma mais valia para a comunidade académica que se sinta estimulada para o estudo em todas as vertentes, da interpretação musical.

O investigador sente que, por toda a sua experiência como músico, por todo o conhecimento que lhe foi transmitido pela instrução essencialmente oral (o mais comum no ensino dos assuntos relacionados com a performance) que a importância de saber gerir silêncio, existe. Em todos os concertos de música clássica contemporânea em que participou e onde abundam os movimentos e gestos conceptuais tão característicos da época em que vivemos, observa-se a contínua exigência dos mais conceituados maestros da actualidade para a manutenção de uma postura performativa, numa autêntica representação teatral dos momentos de silêncio. Para estes, como o maestro e compositor Emilio Pomárico, é absolutamente vital manter a tensão, prender a atenção do público e provocar-lhe nestes momentos um estado de ansiedade quase insuportável. Recordar-se especialmente na memória, um momento na performance da *OMENS II* para Ensemble, composta pelo compositor português Emanuel Nunes em 1972, realizada na Mozart-Saal do Wiener Konzerthaus. Distraído pela necessidade de preparar o seu instrumento, um dos músicos mexeu-se num silêncio de alguns segundos levando este conceituado maestro

quase ao completo descontrolo nervoso. Segundo o mesmo, através de uma pequena confiança aos poucos músicos que o aguardavam à saída do palco, sentia que toda a tensão da obra tinha sido destruída com aquela pequena movimentação. Muito embora esta possa parecer à primeira vista uma simples trivialidade, acabou por se transformar num momento absolutamente marcante para o início desta investigação. Até hoje continua-se a considerar esta experiência como um dos mais importantes estímulos sentidos e uma das maiores razões para a existência do presente estudo.

Com os diversificados recursos tecnológicos existentes na Universidade de Aveiro, recolhendo com eles toda uma série de dados de cariz fisiológico, tentar-se-á recolher argumentos e com estes reflectir sobre a importância de manter uma atitude performativa perante o silêncio.

Apresentação do tema

A primeira questão que surge quando se pretende reflectir a respeito de uma dúvida sobre a performance, dúvida essa de cariz eminentemente pessoal, é para quem ou a quem interessa o contacto com a experiência em causa. Em Kerman observamos que: “... a primeira coisa a ser indagada acerca da teoria em qualquer período histórico é que elementos musicais os teóricos consideram necessário especular. (A indagação seguinte será: para quem está este teórico escrevendo – para músicos, homens de gosto, estudiosos ou outros teóricos?)” (1985,76). Será então necessário e proveitoso para a comunidade académica e para todos que vão ser expostos a esta experiência, reflectir sobre o silêncio musical e a sua performance?

“Partindo de uma situação desconfortável de especulação dos seus próprios processos de criação (“O músico...é sempre suspeito”) e da criação musical como um todo(...)” (Tragtenberg: 1972, 34), será relevante equacionar a percepção de um músico, que tem tanto de prática como de intuitiva?

Constituirá esta uma acção verdadeiramente arrogantemente porque se acredita estar a criar novo conhecimento? Correr-se-á o risco de apenas estar a divagar sobre algo que não é mais que o resultado das suas próprias angústias?

São sem dúvida perguntas hoje consideradas pertinentes que só nos momentos finais de introspecção desta dissertação, quando for possível retirar dos estudos feitos alguma conclusão (arrogantemente pensado que assim o será...), poderemos com certeza responder.

No entanto, existe a firme convicção que divagar sobre esta interrogação, no sentido que esta é uma incerteza que invade o performer em palco, que assola por vezes a sua performance, é só por si e tem como objectivo primordial, o acto de criar conhecimento. Como diz Kerman “Uma demonstração incidental num tratado teórico pode elucidar uma obra de arte, tal como um ensaio crítico pode incidentalmente iluminar um ponto da teoria” (1985, 88). Este agitar das águas de um rio chamado silêncio, parte integrante de um complexo sistema de afluentes que é a actividade de criação musical, visa sem inocência dar um contributo teórico ao entendimento do acto performativo, devidamente contextualizado nos nossos dias.

Embora estando-se ciente dos riscos que envolvem o mergulhar em águas que podem ser demasiadamente profundas para um performer, citando Boulez: “Não sentimos necessidade de reflectir sobre elas?.... Tivemos dificuldades em nos exprimir num terreno tão fugidio?....Seria apenas o medo de parecer fracos diante dos intelectuais mais bem aparelhados?...” (1985,16), parece de todo um acto de coragem e necessidade intelectual ambicionar a elevação dos estudos na performance do Oboé a um patamar que hoje não existe. Este acto de coragem que pretende ser um contributo para romper com a concepção do instrumentista executante, não pensador, procurará dar fundamento intelectual ao digno direito da existência em palco. É a tentativa de comprovação, de certificação de um saber empírico, resultado de anos de experiência em palco, um saber também orgulhosamente autodidata que se procura registrar e atestar em tão eloquente registo: “...a função determinante de um tipo de autodidatismo objectivo (“o autodidatismo por livre escolha” em detrimento ao “autodidatismo por circunstâncias ocasionais”) (Tragtenberg: 1985, 11).

Desde os primeiros passos na aprendizagem de um instrumento musical somos treinados para produzir a mais bela, a mais perfeita e controlada sonoridade. Geralmente, para nós performers, tudo que passa ao nosso redor gira à volta do som: tudo é som. No entanto, quando nos deparamos com uma peça que vive tanto deste, como da sua ausência, somos frequentemente invadidos por uma sensação de desorientação, que no entendimento do investigador, reside no simples facto de não estarmos instruídos a saber o que fazer quando estamos em silêncio.

Na maioria dos casos os performers, aqueles a quem é pedido simultaneamente objectividade na leitura do texto musical moderno, mas também aquele momento de inspiração que todos de esperam “(...) pensa-se que basta dar à inspiração um sentido suficientemente preciso (...) esta crença significa que a inspiração garante automaticamente a qualidade da linguagem” (Boulez: 1985, 19), não estão preparados para entender o silêncio do ponto de vista conceptual e talvez por isso, vêm-se frequentemente confrontados em palco com uma série quase infindável de dúvidas:

O que é o silêncio na música clássica contemporânea?

O que fazer neste momentos?

Como os interpretar?

São todos da mesma espécie, do mesmo tipo?

Como manter o interesse e a atenção do público durante o silêncio?

Será preciso manter o interesse do público?

O que é manter o interesse do público no silêncio?

É precisamente sobre estas e muitas outras dúvidas, que ganham especial relevo quando estamos a interpretar o silêncio numa obra a solo, que se vai procurar dissertar, nunca esquecendo no entanto que também é objectivo desta investigação reflectir o que é o silêncio em música contemporânea, não só tentando descrevê-lo do ponto de vista estético, como tentando estabelecer um enquadramento deste com outras formas de arte onde, pela sua especificidade, se adianta e reconhece formas de o exprimir que se podem tornar úteis para nós, os músicos.

Objectivos

Nesta investigação pretende-se elaborar um sistema de pensamento, uma ferramenta de trabalho que tenha como função orientar os músicos nas suas tarefas: performance, estudo e preparação individual e das exigências que envolvem a preparação deste tipo de repertório, tanto a nível da produção de som, como da interpretação dos momentos de silêncio.

A este nível importa realçar o objectivo sempre presente nesta dissertação que é a “pertinência sócioprofissional” definida por Lessard-Hébert (et al.: 2008, 87). Segundo Lessard-Hébert não faz sentido o “aperfeiçoamento do discurso teórico sem a confirmação de uma transferência possível para aplicações profissionais” (2008, 87).

Com a preocupação de não comprimir demasiado o âmbito deste estudo teórico, um risco sempre presente naquele que procura o caminho mais fácil que é da pura e simples descrição analítica das obras interpretadas em recital, esta investigação não só apresentará uma análise pluridisciplinar às quatro obras nucleares deste trabalho, escritas por compositores de referência do repertório da música contemporânea para oboé, como apresentará uma ampla recolha de dados fisiológicos e perceptivos do performer em estudo. Estarão presentes ferramentas hoje associadas à investigação avançada em assuntos da performance musical, como o colete Vitaljacket® e o teste de Cortisol, no sentido de se poder estudar e comparar em todas as vertentes possíveis e necessárias, as forças, influências estéticas, físicas e psicológicas a que um performer está sujeito na interpretação deste tipo de repertório.

Teremos assim interpretadas em recital (recitais experimentais 1 e 3) um conjunto de obras a todos os níveis representativas de todo um leque de opções técnicas e estilísticas presentes nas últimas décadas. Ouviremos assim em recital as *SEIS METAMORFOSES, depois de Ovid* de Benjamim Britten, escrita em 1952: uma obra a solo com uma notação que se pode considerar a todos os níveis clássica, onde muitos dos efeitos expressivos são atingidos a nível da oposição de articulações e dinâmicas. As *ÉVOCATIONS* de Henri Tomasi, para Oboé Solo, escrita em 1969 e *SOLO FÜR OBOÉ* de Edison Denisov, obra

composta em 1971 que, por oposição à escrita presente nas anteriormente citadas, é uma verdadeira montra de quase a totalidade das técnicas interpretativas possíveis num oboé: oitavos de tom, sons multifónicos, harmónicos duplos, flatterzung, glissando, oscilato

Também nestes recitais, será interpretada uma das obras essenciais para este projecto: John Cage *4'33''*. Sendo esta uma dissertação sobre a performance do silêncio, faz todo o sentido avaliar o impacto de todos os elementos activos neste acto de criação artística, desta enigmática peça em três andamentos, em todos os sentidos extrema e que vive exclusivamente da ausência som. Ficaremos assim, com uma ampla perspectiva dos requisitos que a interpretação deste tipo de repertório exige e por isso, espera-se mais fácil encontrar uma linha de intersecção de todas as obras em estudo e performance, onde seja possível dissertar sobre a problemática da interpretação do silêncio a solo.

Justificação para a escolha do tema

Nos tempos que decorrem, em parte devido à crescente exigência técnica do repertório da música clássica dos nossos dias, está já suficiente reconhecida e documentada (embora tanto a nível didático como a nível filosófico as opiniões se pareçam dividir a este respeito) a crescente tendência para a especialização de um instrumentista num determinado repertório.

Em paralelo com os actuais movimentos de pensamento a respeito da interpretação de uma determinada música restrita a um limitado contexto histórico, assiste-se hoje em Portugal, talvez com um pequeno atraso histórico em relação ao resto na Europa, a um caminhar de um grupo de instrumentistas divididos alguns ensembles de música contemporânea. O Remix Ensemble da Casa da Música (criado em 2000), o Sond'Arte Electric Ensemble (fundado em 2010), a Orquestra Utópica (criada em 2001), já com algum reconhecimento a nível europeu, parecem seguir nos nossos dias numa direcção onde se concentram todas as energias no estudo e na interpretação da música clássica contemporânea. Fazendo parte desde a sua fundação de um dos ensembles acima citados: O Remix Ensemble da Casa da Música do Porto, a escolha de um tema relacionado com este repertório tornou-se tão evidente quanto imediata.

Embora se concorde com Boulez quando este afirma que “ Não podemos ter pretensões ao conhecimento absoluto de todos os aspectos do presente (...) a nossa intuição suplementa esta falta de informação e corrige inexatidões parciais.” (1985, 30), hoje são mais que reconhecidas as mais valias para a qualidade da performance provocadas pelo intelectualizar e verbalizar da prática interpretativa.

A presente dissertação parte do princípio que pensar, ler, investigar sobre música é um exercício de assimilação de conhecimento que nos torna mais conhecedores. Como ficou explícito na concordância com a afirmação acima citada, não se anseia ao conhecimento absoluto e por isso, existe no título deste trabalho uma assumida tendência para a delimitação da amplitude do estudo. A amplitude do estudo fica assim cingida ao estudo da performance do repertório contemporâneo para oboé solo, com o especial ênfase, por tudo que já foi anteriormente dito, à análise do silêncio nele constante.

Problemática

Durante o estudo e interpretação do repertório contemporâneo, seja ela a Solo, num Ensemble, ou no seio de uma outra qualquer formação, somos frequentemente confrontados com a necessidade de permanecer em total silêncio durante um determinado tempo. Estes momentos são normalmente entendidos como uma simples ausência de actividade interpretativa, onde apenas se espera pelo que vem a seguir, isto é, novamente o som.

No entanto, pela atenta observação destas pausas, repara-se que por variadas vezes, dentro da mesma obra, estes blocos de silêncio, que normalmente estão associados a simbologias diferentes, têm valores muito distintos. Ora, se estes momentos de pausa são entendidos como uma ausência de actividade performativa, permanece a pertinente questão sobre o porquê de a estes serem atribuídos valores tão cientificamente calculados e escritos por parte dos compositores e se haverá uma razão estética interpretativa para a escrita tão distinta desta pausas.

Aceita-se com alguma naturalidade a existência de preconceitos em pensar e escrever sobre uma problemática tão impregnada de uma espécie de misticismo filosófico. Estes mesmos receios talvez tenham levado Boulez a afirmar: “Sou o primeiro a reconhecer que os melhores textos escritos sobre a qualidade e capacidade da música vêm dos poetas (...) porque sabem expressar com palavras o que sentem ao ouvir uma obra (...) No campo da correspondência, achamo-nos de antemão em desvantagem (...) sob pena de mostrarmos a nossa inferioridade” (1985, 17).

Por vezes, a condição de performer remete o intelecto para uma aceitação tácita daquilo que é transmitido por via oral. Por vezes, este receio em demonstrar alguma inabilidade de no acto de expressão escrita leva por exemplo a abdicar da interrogação sobre determinados aspectos de um estilo composicional, tais como o silêncio numa determinada obra musical. No entanto poderemos dizer hoje com verdadeira certeza que é possível separar o silêncio musical por tipo, ordem, ou significado musical?

Será que todas as questões que possivelmente abordam o contexto de silêncio musical:

- a diferente percepção deste por parte do performer e do ouvinte.
- a evolução do conceito de silêncio.
- a sua dimensão expressiva.
- a diferente forma como o público reage à sua presença (ou à sua ausência).
- uma possível fórmula interpretativa para a execução deste.
- uma maior ou menor sensibilidade ao silêncio estar directamente relacionada com uma melhor ou pior qualidade de uma performance.

merecem de facto uma reflexão exaustiva sobre elas?

Com efeito, não esquecendo o papel que o silêncio tem não só na música como nas outras formas de comunicação e expressão artística, são muitas as questões e consequentemente as hipóteses que se levantam em sua resposta, que surgem quando queremos entender o real valor do silêncio e a sua performance.

É precisamente sobre toda esta problemática que se fundamenta esta investigação.

I. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo 1. Entender o Fenómeno da Criação Artística

Introdução

Neste capítulo procuramos entender a psique artística, chamemos-lhe assim, e entender como ela se define em arte. É um propósito neste capítulo conhecer como é que o homem, dentro de si, em si, define um situação onde a criação artística acontece e, por oposição ficarmos a saber então em termos psicológicos, as fronteiras do homem social e de todo o seu comportamento neste universo. Desta forma, ao tentar compreender quais os comportamentos psíquicos que normalmente acompanham o homem quando este se vê envolvido numa situação de exposição à arte, poderemos ficar com uma noção mais exata do papel e da importância que esta tem na nossa relação com o mundo social.

Não é difícil reconhecer que todo o debate suscitado em torno do efeito psicológico gerado, seja pela componente estética, seja pela componente técnica da música, ou da associação das particularidades que cada uma apresenta, enquanto canais por excelência onde se processa o acontecimento artístico, gera uma quantidade de sensibilidades algo antagónicas, na área dos estudos em psicologia, que merecem ser aqui alvo de uma reflexão, escolhendo e justificando, a visão que mais se enquadra com a perspectiva filosófica do investigador. Assim procurar-se-á explicar qual o ponto de vista defendido nesta dissertação, aquando da definição do contexto emocional, directamente imergente do acontecimento específico que é a exposição à música.

Nas páginas vindouras procurar-se-á entender de forma mais concreta qual o quadro emotivo normalmente associado à exposição de um indivíduo à arte, e tentar-se-á distinguir este enquadramento de um qualquer estado emotivo típico do nosso comportamento. Desta forma, por consequência, tenciona-se saber qual o papel das obras

de arte musicais na nossa vida, percebendo-se assim a razão de existência desta manifestação artística em qualquer uma das suas formas de realização, das quais fazem parte as peças descritas nesta investigação.

Interessa-nos assim saber, a partir deste momento desta investigação, qual é a essência em termos emocionais de uma manifestação artística tão concreta, específica e particular como a música clássica contemporânea, tentando perceber qual o potencial emocional que nesta reside. Isto é, existe neste trabalho a convicção que, ao conhecer todo este potencial de construção de uma matriz emocional que caracterize este acontecimento, será possível perceber a motivação, o propósito psicológico inerente à composição e performance de uma determinada obra de arte musical. Só desta forma, poderemos ficar com uma ideia de qual será a possível definição de acontecimento artístico em termos psicológicos, emocionais e, por conseguinte, entender como é que este episódio emocional acontece em nós, como se fundamenta e em que suportes psicológicos de estrutura.

Nas páginas que se seguem, procuramos também refletir do ponto de vista filosófico, sobre a origem da capacidade transportada pela arte, pela música, em provocar no homem alterações emocionais interinas e saber até que ponto estas podem ser consideradas provisórias, quais as causas que estão por de trás da metamorfose destes estados psíquicos temporários em definitivos, isto é, em alterações comportamentais permanentes.

Assim, na tentativa de entendermos a capacidade da música e das suas propriedades estéticas em moldar um determinado comportamento, na tentativa de entendermos até que ponto esta moldagem é única, egoísta em nós, ou no colocar em equação se esta capacidade fará parte de um processo bem mais complexo onde os princípios que orientam a nossa postura enquanto seres sociais, ficaremos por consequência a entender o que é o estímulo social em nós, como é que ele se manifesta e, em última análise, porque necessita o homem social da arte, da música enquanto forma de lhe dar vida.

Interessa-nos numa primeira etapa, identificar qual a reacção psíquica que arte e portanto a música, desperta no comportamento humano, compreender reacção emotiva do homem ao

universo estético, e diferenciar esta reacção, de uma qualquer outra reacção emotiva humana presente na dia-a-dia da sua vida quotidiana.

1.1 . A arte, a Música e o Homem social

Observa-se existir hoje uma proliferação de estudos nesta área, principalmente a nível musicológico e da sociologia da música, que tentam encontrar qual é o significado da música como forma de expressão artística e a sua relação psíquica com vida do homem em sociedade. Se por um lado todos estes trabalhos apontam para a pertinência da formulação de uma “concepção teórica geral que nos permita uma base sólida para a solução dessa questão” (Vigotski: 1999, 302), muitos deles apresentam como conclusão final dos seus estudos, algo surpreendente e até contraditório, a equiparação da expressão artística e musical a uma actividade apenas potencialmente capaz de proporcionar satisfação através do divertimento e da distração ociosa.

De facto parece observar-se a existência de uma corrente de pensamento na psicologia geral, talvez demasiado comum e facilitadora, onde a expressão artística se baseia e tem por função apenas o desencadear de um rol emoções mundanas, mais presentes na nossa normal vivência, reduzindo assim a uma corriqueira normalidade em termos de sentimentos gerenciados, o efeito da exposição do indivíduo ao acto de criação artística, afirmando sem preconceitos a inexistência de qualquer distinção particular, entre o sentimento que rodeia o homem na sua interação com a sociedade e todo sentimento que o contacto com a arte lhe provoca.

Assim, não se torna difícil adivinhar que agregação destes sentimentos e emoções num mesmo contexto, associando as reacções emocionais surgidas da música a um qualquer tipo de reacção quotidiana emocional do homem, por exemplo em relação ao amor, ao estímulo sexual, ao estímulo religioso, etc., acaba por originar uma complexa e perigosa conexão da arte aos princípios morais que regem a nossa postura social. Isto é, uma obra de arte musical será tanto mais relevante, importante (e porque não bela), quanto mais positivos e socialmente aprováveis, forem os sentimentos a esta associados.

Estamos assim perante uma visão extremamente redutora da música enquanto forma de expressão artística. No limite, poderíamos dizer que a música teria razão de existir se ela nos originasse sentimentos e emoções vulgarmente associadas à felicidade, ao moralmente e ao religiosamente aceitável. Logo, por oposição, toda a música que não estimule o aparecimento deste tipo de emoções, qualquer obra de arte que cujo efeito emocional não seja propriamente o de criar sensações tais como a felicidade e o prazer, seriam por consequência objetivo de censura porque não cumpririam à partida, o requisito da sua existência como obra de arte.

Indo ainda mais longe, esta concepção de música fundamenta-se e justifica a sua existência na formulação de uma ideia de transmissão desta felicidade emocional através de conceptualização de uma ideia de contágio emocional. Isto é, qualquer obra musical, só encontra a razão da existência, se for considerada contagiante, se nos contagiar com mesmas sensações acima descritas. Não é difícil então perceber que as obras musicais analisadas no contexto desta investigação, que não parecem ter como objectivo imediato a transmissão de emoções como a felicidade e a satisfação, não poderiam ser consideradas artisticamente relevantes, porque estaria ausente a capacidade intrínseca obrigatória de uma qualquer obra de arte: a capacidade de transportar expressividade (entendida neste contexto como beleza e felicidade contagiante).

Esta percepção, que tenta reduzir e comprimir a função de uma peça ao mero contágio de uma emoção dominante, esgota-se e contradiz-se, quando reconhece a capacidade de certas obras de arte fazerem estremecer e arrepiar o ouvinte, isto é a capacidade de o abalar, o sacudir, de o fazer questionar de forma introspectiva, indo bem mais além da simples efémera, quotidiana emoção das quais a felicidade, infelicidade ou alegria são disso exemplo imediato.

Observa-se e procura-se assim em cada uma das obras musicais seleccionadas para esta investigação a potencialidade para, a nível emotivo, poder ultrapassar-se um estado emocional primário, transformando as emoções mais superficiais e imediatas, em experiências emotivas de um extrato superior, mais complexo, consequência de um acto de interiorização e metamorfose de um estímulo sonoro numa experiência única e pessoal.

Validar-se-à desta forma não só a razão da escolha das peças musicais, como das questões associadas a esta investigação, que procuram entender a paleta de emoções que potencialmente, a obra musical numa peça a solo transporta.

Procuramos assim ir muito além da simples concepção de uma banal transmissão daqueles sentimentos que mais imediatamente nos invade o nosso sistema nervoso. A existência destes é vulgarmente confundida com os propósitos da criação artística, onde hipoteticamente toda a obra, explorando o efeito contagiante do estado emocional do seu compositor, será portadora de uma emoção principal que deverá ser apreendida e vivida por todos os que lhe são expostos.

Ansiamos também, reconhecer o processo onde a mente exposta à música “recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (Vigotski: 1999, 309), isto é, reconhecer qual a essência, a propriedade superante que está por detrás do impacto emocional que uma determinada obra musical contemporânea cria.

Reconhecemos que a esfera emotiva onde se processa toda a experiência emocional do contato humano com uma obra musical, seja ela técnica e ou estética, está um degrau acima em termos de complexidade dos processos cognitivos envolvidos no processamento da informação que nos é transmitida no contacto com uma performance artística, isto é, num nível acima da esfera onde se processam todas aquelas emoções que estão presentes no nosso quotidiano, na nossa interação com o mundo. Está dado um primeiro passo para a elaboração de uma ideia, uma concepção, onde existe uma superação da nossa mente, do nosso psiquismo, em relação ao mundano.

É nesse extravasamento da esfera das emoções quotidianas, através de uma catarse psíquica que poderá dar resposta por exemplo à existência, como mais adiante ficará exposto, de sentimentos e comportamentos quase antagónicos àqueles expectáveis, quando na interpretação de uma obra musical integralmente composta por silêncio. A título de exemplo, só assim se entenderá porque a razão a obra musical escrita pelo compositor John Cage, os quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, desperta tal imensidão de

sentimentos antagônicos entre os performers e o público, e se entenderá o porquê de, numa peça onde supostamente não existe actividade interpretativa, se pode observar a existência de sinais de tensão psíquica e física associados à interpretação musical, tais como o ritmo cardíaco acelerado e os elevados níveis de ansiedade.

O acontecimento artístico, através da música torna-se assim na capacidade do indivíduo transformar em suas emoções, os impulsos construídos pela técnica e estética da composição musical. Por diversas vezes, esta metamorfose interna é construída sob as bases mais rudimentares da função da arte, enquanto ferramenta da vida em sociedade. Isto é, moldamos de forma inconsciente os impulsos que invadem os nossos sentidos, com especial ênfase à audição e à visão (porque aqui se trata do estudo de uma situação de performance a solo assistida por um público). Transformamos as nossas próprias vivências através da construção interna de imagens únicas e pessoais, sem no entanto pensar, que a percepção artística se baseia numa espécie de egoísmo psíquico.

O entendimento e a compreensão dos impulsos acima referidos, torna-se possível pela capacidade que temos em entendê-los numa perspectiva social, num contexto. Será demasiado redutor pensar que a música se resume à expressão de emoções. Esta está construída e encontra o seu suporte de vida num determinado contexto sócio cultural, e é neste que se torna plena, se justifica, e encontra os suportes psicológicos necessários ao seu entendimento. Assim, os trabalhos aqui apresentados, exemplos da música clássica contemporânea ocidental, encontram a possibilidade de uma real assimilação e compreensão psíquica, porque os princípios morais, sociais e principalmente estéticos da qual respiram, são estruturados sobre uma base social da cultura ocidental. Não podemos nunca, ignorar o sentido social da música enquanto arte e portanto, da sua capacidade de encontrar a razão da sua própria existência também nas angústias da nossa própria existência enquanto cultura ocidental.

Através da música, observamos a capacidade do homem vivenciar estados emocionais muito mais complexos e menos imediatos, que a simples alegria ou tristeza. Não queremos negar ou sequer proibir, a convivência destas emoções mais comuns com outras emoções mais complexas, talvez surgidas de formas de arte mais complexas. Este quadro emotivo

pode na realidade, ser apenas o canal usado pela música, através dos quais se procura atingir estados emocionais mais profundos, estados de alma mais complexos, que vão além da reacção emocional e biológica a estes sentimentos.

Encontra-se na música a capacidade de acesso à experimentação e à resolução de estados emocionais, que não têm solução, nem acesso na nossa vida real. Através deste acontecimento artístico, torna-se possível vivenciar de forma interna, na nossa mente, situações que normalmente não fazem parte da interação do indivíduo com a sociedade. Nela podemos ter acesso de forma imaterial, a sensações normalmente distantes e ausentes do pragmatismo da nossa sociedade, como se um amor platónico ou um genocídio pudessem encontrassem dentro da nossa psique, a possibilidade de uma resolução feliz.

Mais, observa-se que esta capacidade de resolução interna de conflitos e necessidades emocionais, que de uma outra forma não têm resolução moralmente aceitável à luz dos nossos princípios, dos princípios culturais ocidentais, origina uma resposta física, biológica, por parte do indivíduo exposto a tal experiência.

Vigotski afirma que é da possibilidade de superar, exorcizar, através da arte, e aqui por consequência na música, situações que na vida real não podem ser superadas, que se fundamenta o “campo biológico da arte.” (1999, 311), onde o homem vive numa permanente procura equilíbrio mental e biológico com o mundo que o rodeia. Segundo o mesmo autor “todo o nosso comportamento não passa de um processo de equilíbrio do organismo com o meio” (*ibidem*). Assim através da resposta biológica que a música estimula, o homem atinge a capacidade de sentir, de alcançar o equilíbrio possível entre a frustração de uma realidade que não pode mudar e a utopia de uma realidade onde tudo poderia vivenciar.

Estamos numa esfera onde se desenrola todo um processo de interação do homem com a sociedade, usando como veículo para tal processo, a música. Embora na realidade se esteja a falar de uma acção de interiorização pessoal, ela só acontece pela inerência desta acção ao próprio acto de viver em sociedade. A música e as emoções que ela arrasta, são por excelência uma afirmação do link emocional que caracteriza um determinado contexto

social, e nela estão concentradas as ferramentas técnicas e estéticas, potencialmente capazes de assumir a fatia social dos nossos comportamentos emocionais, principalmente aqueles que nos são mais íntimos e pessoais.

Em termos da performance musical, poderemos então dizer que, apesar de cada um de nós ter a sua sensibilidade dirigida para diferentes aspectos da sua sensibilidade emotiva, esta não deixa de estar contextualizada no contexto estético e técnico composicional da obra musical, e portanto da componente social desta, criando as condições para que todos músicos, oriundos de um mesmo contexto sócio cultural, tenham emoções e comportamentos musicais comuns quando estimulados por uma determinada obra musical.

Observa-se que as emoções provocadas pela potencia estética de uma obra musical, apesar de muitas vezes serem de facto poderosas e provocarem em nós intensas sensações tais como o medo, a ansiedade, a paixão e até mesmo sensações eróticas (por exemplo muitos dos chamados estilos musicais urbanos, usando normalmente ritmos impregnados de uma altíssima conotação sexual), são, no entanto, estados nervosos efêmeros.

Importa salientar que não podemos observar a acção da música em nós como um processo de uma só via. Pelo exposto anteriormente, pode ficar a ideia inexata que a música funciona na nossa psique com um qualquer estímulo exterior, ao género de uma qualquer profilaxia que estivesse a ser administrada a um determinado enfermo (ou algo semelhante) e isso não é de todo exacto.

Observa-se que o efeito mais intenso e duradouro da música é o resultado de “abalos e deformações subterrâneas do nosso posicionamento” (Vigotski: 1999, 319), isto é, devemos observar esta como um matéria prima em estado bruto em termos psíquicos, que é transformada de forma mais ou menos intensa, por cada um de nós, fruto da maior ou menor envolvimento, comprometimento ou preparação. Em suma, toda a capacidade de a música provocar emoções suficientemente intensas, ao ponto de poderem marcar permanentemente o nosso comportamento, depende e encontra a sua finalidade, num determinado quadro psíquico, num determinado contexto sócio cultural (interacção essa que por exemplo, é alvo de estudo detalhado na investigação etnomusicóloga, baseada

precisamente no interesse fundamentado pelas causas, funções e efeitos emocionais que podem ser observados um determinado género musical, num determinado povo).

Muitas vezes verifica-se que o esperado efeito da exposição a uma obra musical, apenas ocorre num momento posterior à experiência emotiva. Esta observação é visível na dificuldade em descrever a nossa opinião crítica em relação à complexidade de uma determinada peça de um qualquer compositor dos nossos dias. Também o é quando damos conta de que, com o passar do tempo, esta mesma opinião crítica vai sofrendo uma mutação originada pelo progressivo afastamento temporal ao contacto com o acontecimento musical. Tomamos realmente consciência da existência de um intervalo, de um hiato entre o acontecimento de exposição e o efeito por ele provocado. Vigotski dá-lhe o nome de “reação predominantemente adiada” (1999, 320). Em termos práticos iremos tentar observar tais mutações nos relatos realizados na primeira pessoa, pelos performers do Remix Ensemble da Casa da Música, a respeito da sua participação na performance de 4’33’’ de John Cage.

Assim, giramos assim num universo onde se constata haver, num determinado espaço de tempo, uma maturação mais ou menos morosa na identificação e assimilação de toda a matéria (digamos, de todos os imputes) resultantes da experiência vivenciada. Desde o ritmo, a textura, a altura relativa dos sons, a diferença de textura destes, o vibrato e todas as informações expressivas são alvo de uma reorganização interior por parte na nossa mente. Essa reorganização que torna um acontecimento musical pessoal, único e intransmissível é o resultado da percepção que temos daquilo que observamos e daquilo que ouvimos. Em suma da percepção que cada um de nós tem do que recebe de uma obra musical, seja ele som ou um momento da sua ausência.

Observamos desde de já, uma interessante problemática que pode ser dividida nesta investigação em dois caminhos algo divergentes. Um primeiro é considerar e questionar qual a influência deste desfasamento emocional entre a apreensão, a percepção que temos no imediato da estética de uma obra e o resultado emocional posterior a esta elaboração interna da nossa percepção do que está a acontecer em palco, por outras palavras, é de todo pertinente questionar em termos de performance, qual o resultado da reacção tardia

descrita por Vigotski. O segundo, será logicamente questionar e comparar a percepção do performer e do público, quer durante a performance, quer num período de tempo mais afastado do contacto com um recital ou experiência prática e assim determinar em que ponto(s) poderia(m) ser encontrado(as) convergências ou divergências a nível do aparecimento e registo de uma determinada emoção predominante.

Relativamente à importância da percepção e de tudo que lhe é associado, importa salientar as implicações que tem o estudo desta característica psicológica, quando associada à investigação da qualidade dos estados físicos e mentais do ouvinte. Parece existir a convicção para a relação entre a predisposição física do indivíduo que ouve uma determinada obra musical e a qualidade da acção de percepção. Como se torna evidente, tais teorias têm um impacto óbvio em muitos dos sectores onde a música, como forma de expressão artística ocupa particular e compreensível destaque. Existe na área pedagógica o justificado pendor a considerar de absoluta relevância, por um lado da instrução para a percepção dos indivíduos, futuros consumidores voluntários ou não de arte, e por outro lado, equacionar (e se possível comprovar) os efeitos da percepção musical no desenvolvimento do ser vivo, enquanto propriedade potencialmente capaz de provocar uma modificação com efeitos assinaladamente duráveis no comportamento físico e mental do indivíduo.

Esta duradoura alteração, que se entende por uma moldagem (aos nossos padrões morais) positiva no comportamento do indivíduo (não estabelecendo um critério etário rígido, pois é possível observar os efeitos positivos da educação para a arte, em todas as faixas etárias), consegue-se através da estimulação para a crítica musical (e o debate de ideias e impressões que ela suscita), procurando a criação de processos mentais que permitam através dela organizar de forma durável as consequências da exposição à expressão artística, isto é, expressão musical. No ideal, através do acto de crítica, torna-se possível pela acção de verbalização e pelos processos mentais que lhe estão implícitos, proceder a um gesto de dissecação de toda a informação recolhida por todos os sentidos envolvidos e assim cativar a informação psíquica capaz de criar importantes alterações no nosso comportamento.

Entramos agora no universo da crítica musical. Como vimos anteriormente, existe a crítica que está geralmente associada ao acto de reconhecimento da arte e de todos os seus parâmetros técnicos e estéticos. Esta faz-nos pensar e meditar a respeito da sua suposta qualidade e da forma como a arte nos toca, havendo a tendência de reconhecê-la tanto mais quanto existir nela a capacidade de nos criar emoções. Noutra vertente, talvez menos positiva, encontramos a sua capacidade de limitar e organizar a percepção que se tem da música, algumas vezes rotulando prematuramente determinadas formas de expressão musical. Observamos então uma atitude em relação à música, que procura através de estereótipos estéticos enquadrar a percepção que temos, e que muitas das vezes não conseguimos verbalizar, numa determinada perspectiva social.

Esta atitude crítica em relação à música, que se evita nesta dissertação, procura em si a capacidade de restringir e dar justificações pré concebidas para os resultados que eventualmente surjam no estudo empírico, parte componente desta dissertação. Pretende-se apurar com o máximo rigor os mais puros e descomprometidos contributos para entender o que é, e como funciona, a percepção do silêncio em performance, evitando assim uma postura à partida nociva onde toda a crítica surge como uma “força organizadora que aparece e entra em acção quando a arte já celebrou a sua vitória sobre a alma humana e quando esta alma procura um impulso e uma orientação para agir” (Vigotski: 1999, 321), dando de forma convicta um aspecto demasiado simples, prosaico e limitado, a reacções emotivas de extrema complexidade.

Devemos então encontrar uma forma de dar utilidade construtiva à crítica na arte, à crítica da música escolhida para este trabalho. O olhar crítico artístico, na forma como entende toda a criação musical que aqui acontece (pensando esta investigação como um processo circular onde os recitais e a revisão bibliográfica acontecem em simultâneo) e a sua relação com o contexto onde esta criação acontece, é tanto mais útil e produtivo quando se blinda da capacidade de orientar quer o pensamento do investigador, quer do leitor, numa direcção onde nunca se perca a capacidade de entendimento que todas as todas as concepções formuladas em arte, em música, apenas têm vida na arte, na música.

Assim, torna-se vital a existência de uma crítica em música (e neste caso esta crítica fundamenta-se na particularidade de ser o próprio investigador a observar-se e portanto ser o seu próprio alvo...) que, nunca perdendo o ansiado rigor científico por todos exigido em investigação, permita gerar todos os pensamentos numa atmosfera relacionada exclusivamente com a arte que acontece em palco, evitando com isso uma dispersão demasiado racionalista e moralizadora de um pensamento emocional que se pretende vivo, pleno da energia própria de quem disserta sobre uma problemática que lhe é cara. Não existe a mínima vontade em entrar em rota de colisão com a necessidade que o pensamento em investigação dos assuntos performativos tem de se alimentar de lógica e rigor. Existe sim a vontade que esta crítica não destrua com um pragmatismo desapropriado ao pensamento sobre os acontecimentos artísticos que acontecem no universo desta investigação, e que mantenha a capacidade do leitor sentir o impacto, a profundidade e particularidade emocional, que deve estar sempre envolvida no acontecimento sempre especial que é a performance musical em palco perante um determinado público. Em suma, anseia-se uma crítica assumidamente pedagógica, capaz de registar dando a conhecer os aspectos filosóficos e estéticos particulares do repertório aqui escolhido, mas também capaz de conservar sempre a impressão que tudo que acontece, refere-se exclusivamente à emoção em arte, à emoção música.

Como se depreende do exposto, existe um fino equilíbrio que separa a crítica, a análise filosófica da expressão artística da performance musical, e a análise objectiva e pragmática de uma visão científica desta. Vigotski é bastante incisivo quando afirma mesmo que um qualquer estudo em arte não deve, e não pode, estar sujeito aos caprichos de “nenhum estudo científico” (Vigotski: 1999, 325), afirmando ser um dos erros mais comumente observados nos estudos sobre arte: a tentativa de os entender recorrendo à aplicação exclusiva dos “métodos científicos, ou melhor, das ciências naturais” (*ibidem*).

Quando o nosso objectivo é então perceber o contexto emotivo, o quadro cognitivo e todo o processo contínuo de percepção que molda de forma constante o nosso processo de criação artística em quanto performers, devemos ter sempre presente que estamos perante um quadro psíquico extremamente complexo, muito acima dos processos mentais normalmente envolvidos nas nossas actividades quotidianas (assumindo aqui a perspectiva

pessoal do investigador, onde um performer chama a si uma importante parte do acto de criação, perspectiva essa claramente refutada por outros importantes elementos participativos no acontecimento criativo musical, tal como irá ficar exposto na entrevista ao compositor Luís Tinoco, parte constituinte desta investigação e disponível em anexo).

No entanto, isto não significa que se pretende neste trabalho, rodear ou justificar o entendimento dos processos mentais e emotivos envolvidos na performance musical, com uma áurea celestial, onde, com a hipotética desculpa de um contexto extra terreno se procura entender o que acontece em criação artística, muito pelo contrário. As metodologias e estratégias escolhidas para esta investigação comprovam-no. No entanto deve existir sempre a consciência que ao observar um determinado recital, estamos perante um acto de criação que, apesar dos esforços de muitos, ainda hoje, quer a nível psicológico, quer a nível neurológico, parece carecer de um entendimento completo.

Na verdade os estudos nesta área, apesar de extensivos, apenas observam e encontram padrões nos comportamentos associados a uma performance. Conseguem até quase recriá-la, mas ainda não conseguem entender a origem da espontaneidade e das flutuações emotivas, que estão na origem dos rasgos de genialidade que caracterizam as interpretações dos grandes performers de hoje.

Existe uma cota parte da acção performativa que é parte do trabalho do nosso sub consciente. E a verdade é que, apesar de todos os avanços na psicologia específica que dedica os seus estudos às particularidades da expressão da mente através da arte, não existe forma de poder identificar nem quantificar a forma com o nosso inconsciente interage com as funções conscientes da performance musical. Contudo existe a obrigação neste estudo, de prestar uma contribuição pedagógica para a necessidade de entendimento da forma como este trabalho do nosso inconsciente se forma, e as maneiras como pode ser observado, isto é, se manifesta.

Reconhecendo existir nos dias de hoje a consciência que aquele momento de súbita inspiração ainda é algo que não se consegue definir com o rigor exigido pela sociedade dos nossos dias, procurar-se-à através da identificação dos estímulos externos e internos,

estabelecer uma concepção do papel e da importância que cada estado de consciência tem, na forma como funciona a nossa percepção do acontecimento artístico, como funciona a nossa percepção do silêncio. É assim, através dos actos concretos e conscientes da nossa mente artística, da observação do seu poder e alcance, que podemos vivenciar a plenitude do nosso subconsciente e do poder emocional que através deste podemos experimentar.

Podemos dizer então que, quando estudamos o trabalho da nossa mente artística estamos perante uma dupla realidade. Observando o trabalho consciente desta, e toda a informação que esta é capaz de absorver: a percepção que esta mente tem da arte que produz, estamos no fundo concentrados em encontrar as emoções, os sentimentos desviantes a um comportamento emocional expectável à exposição, isto é, o desvio nas nossas emoções. Ou seja o acontecimento da arte acontece quando a nossa consciência transforma em sua, única e singular, uma experiência emocional comum a todos quantos estão expostos a um acontecimento artístico. Esta torna-se assim na nossa percepção da arte, da música.

1.2. Reflexão sobre a natureza e validade da investigação na área da psicologia da música

Introdução

Como resulta da interpretação directa do título deste subcapítulo, interessa refletir sobre a natureza e validade do conhecimento produzido na presente investigação, que, pela sua especificidade, toca a matéria que faz parte dos terrenos dos estudos em psicologia da música.

Neste âmbito, pretende-se entender, antes ainda de se partir para a observação no terreno e para a reflexão sobre os dados e fenómenos captados, qual o real alcance dos estudos em psicologia da música e das ferramentas por esta utilizadas e produzidas. Porque é sempre difícil escolher qual o posicionamento que o investigador deverá ter, qual o caminho que deverá escolher na procura pelo entendimento dos fenómenos a descrever, interessa ainda refletir sobre qual o interesse no uso destas mesmas ferramentas e se estas, se o seu uso excessivo ou inapropriado, pode conduzir a uma utilização abusiva de uma atitude

científica, levando com isso, a uma possível perda de sensibilidade e compreensão para a matéria que está em estudo.

Se existe o risco do uso em investigação da performance, de uma postura demasiadamente pragmática, demasiadamente fria e analítica, ele reside no facto de se aceitar ou não a existência de um determinado lirismo na análise de tudo que é artístico.

É evidente que não se pretende evitar a reflexão sobre qual a importância do material usado para construir uma obra musical, isto é, do que se reconhece como sendo parte de uma criação artística, da importância e interação destes diferentes componentes, mas procura-se entender quais as acções mentais que porventura possam interferir de uma forma não expectável, portanto mais lírica, no impacto que a exposição à música provoca.

Para terminar esta breve exposição que visa delinear os objectivos implícitos neste texto, importa ainda considerar a reflexão necessária sobre os polos essenciais trabalho intelectual artístico, dedicando um especial ênfase à percepção e a todos os imputes que terão certamente de ser levados em conta, pois podem estes estar na origem da forma com percebemos a arte, a música.

Reflexão

Um dos problemas que se deparam nos estudos que usam como estruturação intelectual, as ferramentas da área da psicologia que se especializou nos estudos artísticos, parece ser a ausência de um conjunto de meios suficientemente amplos e em todos os domínios abrangente, que permita a resposta cabal a todas as interrogações que as necessidades de entendimento dos fenómenos associados à Arte, e por consequência à música levantam nos dias de hoje.

Lendo Vigotski e sua perspectiva em relação a esta problemática parece observar-se, não existir um sistema concluído, sólido e reconhecido na psicologia da arte (1999, 31), sendo que na sua quase maioria, abundam um sem número de estudos incompletos e fragmentados que apenas respondem a alguns aspectos da psicologia em estudos artísticos.

Observa-se assim a existência de um número assinalável de conceptualizações psicológicas em relação aos aspectos da performance artística de uma psicologia incompleta e de alcance limitado, que parece justificar todas as conclusões dos seus estudos através de uma suposta blindagem alcançada por uma objectividade e frieza permitida pelos rigorosos métodos de análise empregues nestas investigações.

Mais, parece existir nestes estudos em psicologia, uma escolha à partida tendenciosa no acto de determinar qual o ramo ou sensibilidade científica dentro da investigação psicológica, que melhor convém às necessidades de obtenção de resposta. Existe vulgarmente um determinado pendor de teor fechado que é estabelecido ainda antes dos primeiros passos de uma determinada investigação. Parece existir assim à partida uma postura onde se constroem pré-conceptualizações ainda antes da procura pela verdade. Estas originam um assumir de determinada metodologia de investigação, já com um propósito bem definido, como se tratasse de um fato feito à medida de um determinado objectivo.

Esta sensibilidade limitada observa e justifica com demasiada facilidade o alcance de determinadas asserções, com a sua própria visão de certas formas de criação artística. Exemplo disso é a existência de uma visão, uma sensibilidade, onde certas obras aparecem como “um feito especial dentro das próprias artes” (Vigotski: 1999, 38), isto é, situadas dentro num contexto de criação artística único, singular, onde a sua existência justifica-se e é exclusivamente fundamentada num determinado método mental de criação artística. Como podemos facilmente depreender, esta concepção de criação musical torna-se num sinal por demais evidente do limitado alcance deste tipo de abordagem psicológica.

Uma das grandes dificuldades na área dos estudos em assuntos relacionados com a psicologia em música, na área onde se estuda e se debate as particularidades psicológicas deste acontecimento artístico, reside na barreira que a psicologia da música encontra em determinar uma fronteira que distinga a vertente lírica e não lírica de uma obra musical.

É um facto por demais evidente que, mesmo alguns dos contributos mais respeitados nesta área de estudo, deixam uma pequena parte da explicação de certas manifestações de

virtuosismo interpretativo, à capacidade excepcional de certos performers em sublimar determinadas tarefas musicais. Resumindo, ainda hoje se constata alguma dificuldade em determinar com exactidão onde começa, e como se alimenta em termos psicológicos a vertente pessoal e lírica de uma certa realização musical.

Observa-se de forma mais ou menos consensual, a tendência para determinar a criação musical como um trabalho iminentemente intelectual, isto é, um trabalho onde os objectivos são alcançados através do pensamento. Contudo, devemos ter em conta que este trabalho intelectual é inteiramente específico, único, pois associa, lida com a criação e manipulação emocional, através de estímulos também eles únicos e particulares a esta forma de expressão de arte. Isso justifica por si só que o trabalho na área da psicologia da música e por consequência, as conclusões a que esta chega se diferenciem e se particularizem de uma qualquer modalidade de estudo em pensamento emocional.

A Forma, a Empatia, o Material e o Social.

Torna-se fundamental entender todos os fenómenos emocionais despertados pela música, e os consequentes efeitos biológicos por estes estimulados, numa perspectiva claramente particular, assumindo sem receios que muitas conclusões apenas fazem sentido neste ramo de pensamento. O contrário, uma excessiva tendência em tornar injustificadamente concretas, determinadas asserções a cujo acesso se pode tornar possível, pode redundar num tipo de sensibilidade científica que dá primazia em entender toda a criação artística, e por consequência, toda a criação musical, como resultado de uma determinada **forma** da sua consequente percepção. Este corrente formalista, tende assim a observar todos os acontecimentos resultantes da performance musical e exposição à mesma, como o inerentes ao impacto que em nós provoca o contacto exclusivo com a forma, o contacto com a determinação antecipada de uma ordem pré-concebida da disposição do material musical.

Posteriormente parece ter existido, uma pequena evolução nesta visão iminentemente formalista, que, como vimos tende a ser demasiadamente redutora da visão psicológica do que é o efeito do contato com uma obra musical. Constata-se assim, a introdução pelos

partidários desta psicologia, de um novo conceito psicológico: o **material**. Este **material**, esta matéria da qual é feita uma obra musical, entra agora numa espécie de luta sobre o domínio emocional do ouvinte, do preceptor, tentando conquistar alguma, se não toda importância e atenção, até então reservada à forma de uma obra musical.

A procura constante de introdução de novos conceitos psicológicos atesta a dificuldade desta psicologia da **forma** em encontrar uma base sólida e inquestionável para entendimento da emoção na música. À luz desta doutrina, entenderia-se a emoção resultante do contato com uma obra musical, como o efeito provocado pela **forma**, isto é, como seria disposto e construído todo o material de uma peça musical. Entender-se-ia assim, sumariamente, que uma obra musical seria à semelhança de um qualquer outro “procedimento em arte, no fim de contas, construção e composição **material**” (Vigotski: 1999, 60) .

Tal conceptualização do efeito psicológico da arte, autodestrói a razão da sua existência, quando ela própria apela para a necessidade de ir mais além do pragmatismo atrás exposto, apelando à necessidade de **sentir** o objecto de arte, neste caso sentir algo na obra musical que vai além da simples forma, da simples escolha do material que a compõe. Desta forma fica explícito que por mais redutora e analítica que se tente dar à percepção que se tenha do efeito que uma obra musical tem no homem, ela precisa sempre de apelar e justificar com a existência do **sentir**, do sentimento, inegavelmente associado à música e à experimentação emocional que esta provoca.

Contudo, não podemos ignorar e desperdiçar o contributo que pode ser retirado desta sensibilidade científica. Numa experiência de observação do contacto de um indivíduo com uma obra musical, seja ele um ouvinte ou um performer (nunca esquecendo que este é por inerência à actividade também um ouvinte...), interessa aferir quais as forças psicológicas que a **forma**, o **material** e a conjugação destas duas particularidades da música transportam, e que em potencia podem influenciar a percepção e entendimento que um indivíduo pode ter de uma realização musical, de uma execução de uma peça musical. Partimos assim para uma perspectiva onde nunca se ignora a importância dada pela teoria psicológica à **forma**, onde toda a reflexão filosófica é baseada no estudo desta, mas onde

se considera que a forma é importante mas apenas tem um objectivo que é “a meta geral a que está subordinada” (Vigotski: 1999, 67).

Assim, no campo da psicologia da música, deverá existir o cuidado de entender a **forma** como uma ferramenta necessária, vital, para a construção de uma obra musical. No entanto, será demasiadamente redutor encarar o provável sentimento de satisfação atingido a quando da percepção da **forma** de uma obra musical como o resultado final, o sentimento e o significado dominante de uma performance musical. Será demasiado limitado e talvez preconceituoso, pensar que o objectivo psicológico de toda a música é estimular a existência do prazer.

Importa compreender qual o ponto de partida emocional, qual a característica emocional que em potencia pode clarificar todo o entendimento que se pode produzir da experiência musical. Dos princípios actuais da psicologia da arte, poderemos prolongar à música a concepção de empatia que uma obra musical provoca num determinado indivíduo.

Esta experiência emocional, onde se poderá vivenciar emoções resultantes da percepção de uma obra, emoções que aos olhos do indivíduo que ouve e vê, são inegavelmente reais, parece estar na origem do processamento e na fundamentação de todos os sentimentos resultantes do contacto com a performance musical.

Assim, encontramos na perspectiva epistemológica que emerge da concepção de empatia em música, o elemento que simultaneamente agrega e completa a noção que a psicologia da música pode desenvolver da teoria do efeito musical da **forma**. A forma musical, juntamente com a qualidade (tipo) do material que compõem a obra musical, só faz sentido se encontrar com elemento psicológico potenciador da criação de sentimentos. Sem este conceito de empatia em música, torna-se demasiado inconsistente e elementar qualquer tentativa de explicação do observado num concerto. Em síntese, para entender na plenitude as fenómenos psicológicos desencadeados pelas experiências que fazem parte do estudo empírico desta investigação, torna-se necessário ir mais além do entendimento em termos psicológicos do efeito de uma estética mais imediata, de uma visão à partida limitada, onde

o investigador apenas procure as reacções emocionais mais expectáveis, fruto da exposição do ouvinte, a uma forma e a um material característico e específico como a música contemporânea.

A explicação e o entendimento de uma obra musical vai muito além do prazer sensorial que retiramos da relação, qualidade e altura dos sons e requer uma resposta em termos da psicologia da música devidamente capaz, compatível e devidamente contextualizada com a obra musical. O seu desconhecimento leva à tentativa de interpretação da exposição à música apenas recorrendo à análise das suas propriedades internas e objetivas, levando isso por consequência à incapacidade de interpretar corretamente os fenómenos psicológicos relacionados com a música em toda a sua plenitude.

Assim em termos filosóficos, fica demonstrado com alguma clareza, a insuficiência que reside na tentativa de compreensão dos processos psíquicos em música, apenas através da compreensão dos processos mais imediatos do nosso estado consciente. Ainda nos dias de hoje parece existir alguma dificuldade em entender, e ainda mais quantificar, qual é a influência dos nossos estados de consciência, na percepção e realização que temos da audição de uma obra musical. Uma maneira relativamente fácil de comprovar esta convicção reside na dificuldade em verbalizar o porquê de uma maior ou menor satisfação no contato com uma determinada peça. Apesar de ser mais ou menos imediato um indivíduo afirmar se gostou ou não da obra interpretada, a verdade é que mais difícil se torna para este explicar por palavras suas quais as emoções que estiveram por de trás desta apreciação.

De facto existe na psicologia da música a necessidade de contemplar a existência do trabalho do **inconsciente** da nossa mente e a influência que este porventura terá no acto de percepção de um acontecimento artístico, seja ela a audição de uma peça, seja ela a participação de um acontecimento em tudo maior, como um recital.

Relatamos a existência de uma perspectiva que procura dar uma resposta mais compreensível em pensamento científico actual, à existência de um sem número de fenómenos emocionais que muitas vezes, mais parecem (porque a sua origem não se

encontra justificada) obra de uma qualquer força mítica carregada por certa obra, por certa interpretação musical. Segundo Vigotski, uma obra de arte, e neste caso uma peça musical “suscita paralelamente às emoções conscientes outras emoções inconscientes de intensidade bem maior...” (1999, 86).

No entanto, muito embora este caminho pareça ajustar-se perfeitamente às necessidades de explanação dos fenómenos emocionais, o facto é que continua a existir a necessidade de entender qual o papel da herança **social** que nos está incutida, na moldagem das reacções que achamos mais inconscientes. De facto parece observar-se que existe na nossa reacção emocional em estado inconsciente, uma forte ligação à estruturação do nosso comportamento enquanto seres sociais.

Tantos nos contributos de cariz mais filosófico como do autor Vigotski, como na mais especializada opinião de autores como Sloboda e Lehmann, entre outros autores um reconhecido contributo na área dos estudos em psicologia da música, cujo entendimento teremos oportunidade de conhecer mais à frente de forma detalhada, observa-se existir sempre o cuidado de sublinhar a importância do factor **social**, qualquer que seja a perspectiva, ou assunto, com que se esteja a trabalhar.

Em todas as acções e atitudes que pautam a nossa interação com o mundo, somos permanente influenciados pelo ambiente social que nos rodeia. Vigotski a propósito desta matéria, parece perfeitamente pragmático afirmando que as emoções em arte se distinguem essencialmente das emoções dos nossos sonhos e das nossas neuroses “porque os seus produtos são **sociais**” (1999, 92). No entanto o contexto do social de que aqui falamos, é bem mais amplo do que algo que apenas possa ser delineado por fronteiras económicas ou geográficas. É um contexto onde se encontra uma herança genética que carrega toda a experiência da evolução humana.

Este complexo legado emocional transporta em si a história da vida do homem enquanto ser vivo, e é este legado que permite uma espécie de catarse psíquica, uma transformação interna das nossas emoções mais elementares, em emoções profundas, sentimentos oprimidos que apenas dentro de nós alcançam liberdade, através da música.

Tendo refletido sobre a vocação filosófica do pensamento em termos de psicologia da música, nas suas mais variadas vertentes tais como a importância da forma, do material, do trabalho do nosso inconsciente, do estímulo social, iremos agora concluir refletindo sobre o qual o conceito que nesta investigação existirá em relação ao capítulo da **percepção**.

Todos os trabalhos de investigação que envolvam a necessidade de um entendimento dos fenómenos observados através das respostas dadas pela psicologia da música, parecem oscilar entre os três principais polos do trabalho intelectual artístico: a **percepção, o sentimento e a imaginação**.

Parece observar-se nos dias de hoje, apesar da intensa produção literária resultante de toda a investigação que se tem realizado no fascinante campo percepção musical, que se tende a procurar algo mais profundo que apenas a elaboração de teorias com base na primeira impressão, de um primeiro contacto com uma experiência auditiva. Assim, do ponto de vista epistemológico, o acto de percepção artística deverá ser a primeiro a recolher as atenções daqueles que dela necessitam para validação do conhecimento produzido. Esta percepção deverá contudo estar subordinada aos campos cognitivos da emoção e da imaginação.

As conclusões ansiadas num determinado estudo em psicologia da música, deverão ir bem mais longe do que apenas o entendimento atingido pela obtenção sensorial. Os sentidos humanos, são de facto os primeiros a contactar o acontecimento artístico, o acontecimento sensorial musical, mas o seu precioso trabalho deverá ser entendido com o início de um fenómeno muito mais complexo, interno, que vai muito mais além da simples percepção e das emoções que lhe são mais imediatas. Deve-se portanto evitar o risco de uma elaboração demasiadamente extensiva no que respeita à descrição dos fenómenos motores, emocionais e sensoriais ligados à **percepção**, esquecendo e ignorando que estes são apenas o canal de acesso a todo um mundo de comportamentos emocionais e fisionómicos, que em certos casos ainda estão por quantificar e entender.

Em síntese, ficamos assim com uma concepção final onde se torna impossível destacar e nomear um dos elementos individuais da música, tal como a forma, o material, entre

outros, como o principal responsável pelo efeito que esta tem no indivíduo. Estes elementos não são mais do que importantes gatilhos para a acção cognitiva que desperta em nós a reacção à estética de uma obra musical.

Fica assim definida a orientação desta investigação onde, quer seja em termos estéticos musicais, quer seja em termos psicológicos, o efeito da exposição a uma determinada experiência musical é entendido num quadro de realização artística geral, onde todos os elementos participativos desta, são apenas os constituintes de um maravilhoso, mas complexo sistema:

“Como vimos nenhum dos elementos da obra de arte é importante em si. Não passa de uma tecla. O importante é a reacção estética que suscita em nós...Além da impressão emocional suscitada pelos elementos isolados da arte, na reacção estética podem distinguir-se com toda clareza vivências emocionais de um determinado tipo, que não podem ser atribuídas a esses diferenciais dos estados de alma” (Vigotski: 1999, 259) .

Capítulo 2. O contributo das disciplinas que estudam os processos de percepção e gestão dos acontecimentos musicais

“The only variable over which the performer has practically complete control, regardless of which instrument he uses, is the duration of sound events, as well as of ‘non sound’ events (rests or silences). This circumstance is one of the explanations for why the manipulation of various durations, here generally called timing, is often considered to be the most important tool available to the performer” (Gabrielsson: 1988, 28)

2.1. Contextualização

Uma das dificuldades observáveis nestes primeiros passos refletivos sobre o universo da performance, mais propriamente sobre o timing na performance, reside na difícil procura de um ponto de partida de um processo que, nesta fase, já se entende por circular e pluridisciplinar. Observa-se uma certa forma de resiliência relativa à constatação de uma realidade onde a procura de respostas a respeito do tema em questão, apenas resulta na potencial elaboração de novas questões teóricas, isto é de novas dúvidas.

Surge então a normal questão sobre qual será o melhor contributo para o entendimento de problemáticas como a aqui presente. Existe de facto a dificuldade real em encontrar condições de aplicabilidade, nos gestos demasiadamente esotéricos, sobre os assuntos da performance, que carecem de soluções de praticabilidade.

Essa mesma praticabilidade, ou mais propriamente a sua ausência, é alvo de reflexão por Correia (2007), que observa a dificuldade no entendimento e explanação daquilo que realmente compõem o processo de criação de uma performance (2007, 64). O mesmo autor observa ainda a dificuldade em elaborar um qualquer sistema, por exemplo um simples gráfico, suficientemente capaz de carregar uma explicação cabal, uma ajuda útil ao performer e a outros interessados, acerca da criação de uma performance.

No entanto, observa-se a proliferação de variados contributos sobre questões ligadas à performance musical. A presente investigação pretende ser um deles. A maturação do conceito de investigação qualitativa em performance veio permitir, através de uma nova acessibilidade, resultado da clarificação dos métodos de investigação e das suas mais comuns ferramentas, a existência de um novo tipo de escrita em performance que, não sendo recente, se tornou mais clara e assimilável.

Torna-se necessário alertar que este compreensível anseio por uma objectividade científica, pode revelar-se efectivamente uma verdadeira utopia. Em muitos estudos de caso que envolvem ou que recorrem à investigação em psicologia da música, onde se usufrui de inúmeros avanços nos instrumentos científicos colocados ao dispor, é perigosamente deixada de parte, a necessidade de existência de um espaço mais especulativo onde a intuição do performer investigador, sustentado na sua capacidade perceptível não quantificável, procura uma correlação menos visível entre os diversos elementos recolhidos.

Observa-se assim que na matéria que envolva o universo da psicologia da música, se devem procurar os atributos que definem o comportamento do performer, numa situação de performance, sem contudo basear todas as conclusões possivelmente alcançadas com a simples fundamentação dos dados científicos recolhidos. Neste contexto, estes dados devem ter como função, a orientação de um caminho, a sugestão, o fornecimento de informação mais detalhada sobre particularidades da performance musical, não devendo ser o objectivo destes definir *per si* a performance. Sintetizando, a matéria aqui em estudo, a temporização do silêncio performativo, não poder ser unicamente estudada à luz de uma única disciplina, neste caso da psicologia da música.

Não é objectivo desta investigação entender, justificar ou até desenhar um qualquer quadro de paranormalidade para os fenómenos observados no universo da performance a solo. Muito pelo contrário, observa-se e aceita-se que o conhecimento em psicologia nos dias de hoje, tende a observar os acontecimentos periciais performativos como acontecimentos baseados nos mesmo processos cognitivos de outras actividades humanas: “all skills share

certain features, and so do experts in the diferente domain of human endeavor” (Lehmann , et al.: 2007, 15).

Após uma contextualização teórica sobres os princípios epistemológicos e filosóficos tomados em conta na elaboração do capítulo que se segue, passamos agora à análise da matéria aqui em estudo.

A Reflexão

Esta investigação, como outras investigações que se desenrolam na presente actualidade, surge-se inserida de forma involuntária num movimento que muito tem proliferado na ultima década, o movimento dos “trabalhos de investigação que se afirmam no âmbito dos ‘estudos de performance’ ou ‘estudos de interpretação musical’ (Monteiro: 2007, 9).

Nesse sentido, sendo esta uma investigação que pretende dar resposta a um assunto sobre a performance, procura ser este espaço o local de ampla reflexão sobre um aspecto bem específico da “interpretação musical, entendida não só como uma exegese de um qualquer suporte (partitura, ideia musical, registo sonoro) mas como uma reflexão para a própria prática musical – a transformação desse suporte em música (Monteiro: 2007, 9).

Não foi por acaso que escolhemos a longa citação presente no início deste capítulo para introduzirmos a problemática central desta ampla reflexão: o timing na performance a solo. Com efeito, quando se começaram a dar os primeiros passos nesta investigação despoletou-se nos intervenientes dela, a pergunta sobre qual ou quais seriam os aspectos da música que seriam tocados pela necessidade de responder às suas perguntas.

A primeira dificuldade sentida pelo investigador começou na tentativa de encontrar a real definição semântica da sua interrogação, de forma a que esta pudesse definir e transportar em toda a sua plenitude definir a sua inquietação intelectual. Mais do que uma simples e sentida necessidade de tradução de uma palavra, o investigador sentia-se perante um problema, igual a muitos outros problemas que assolam a investigação em assuntos performativos nos nossos dias, e que residia em assumir ou não uma postura neologista,

contribuindo assim para mais uma sementeira e consequente colheita de mais um sem número de novos termos musicológicos.

Assim, mais do que apenas uma simples fase de introspecção num qualquer deserto de direções interpretativas, a presente revisão bibliográfica, permitiu perceber que injustificadas seriam todas as tentativas de fugir à expressão timing performativo, pois, por mais tentativas que se fizessem para lhe arranjar um outro atributo, sempre se caía na cruel realidade que nenhum existia que melhor definisse e representasse a problemática aqui em necessidade de estudo.

Procuramos estabelecer neste capítulo, uma estratégia onde nos será permitido refletir em primeiro lugar sobre os aspectos mais importantes da performance musical e em seguida, sobre uma das componentes da performance musical: a Expressividade.

No que poderia ser definido por um movimento de afunilamento do âmbito de estudo, passaremos a reflectir exclusivamente sobre um dos três principais elementos da expressividade: o timing, concluindo por final, na abordagem da problemática da gestão dos momentos de silêncio, ou momentos “*non sound events (rests or silences)*” como foram inicialmente descritos na citação supra redigida. A imagem que se segue, tenta representar de uma forma gráfica, talvez mais imediata, qual a direcção seguida na elaboração do presente texto.

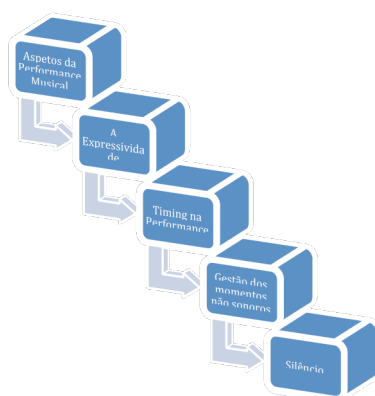


Figura 2.1. Esquema representativo da abordagem realizada ao tema em estudo

Neste capítulo importa-nos esboçar uma profunda reflexão a respeito do Timing afecto à performance musical, e tentar saber de que forma é que este pode ver-se alterado aquando da flutuação de determinados elementos chave da performance musical, com o especial enfoque aos elementos afectos à expressividade. Torna-se então absolutamente indispensável especular sobre algumas das principais especificidades e particularidades deste acontecimento, numa situação em que o músico está sozinho em palco. Estas estarão por certo na base da estimulação de um sem número de alterações e reacções psicossomáticas, responsáveis pela alteração do comportamento do performer e mais uma vez por consequência, pela consequente modificação no tamanho dos acontecimentos musicais.

Clarke observa alguma dificuldade na distinção entre teoria musical e estudos em psicologia da mesma (1988, 2). O próprio certifica tal facto com a observação que, a maioria dos estudos em teoria musical assentam as suas fundamentações em princípios que à psicologia pertencem: “ the estruturas described by music theory can therefore be taken as reasonable indicators of the cognitive structures of music...” (*ibidem*). Neste sentido, perante a questão imediata sobre qual, ou quais seriam as disciplinas que melhor conseguiriam responder às necessidades refletivas neste campo da investigação, chegou-se à conclusão que a resposta residiria numa fundamentação sustentada na riqueza e variedade dos estudos em psicologia da música, sem contudo ignorar de todo, o contributo dos especialistas em estudos da performance que desta forma asseguram num interessante link entre as componentes cognitiva, emocional, técnica e estética da música.

Uma das dificuldades inerentes à pesquisa nestes assuntos, à qual a presente investigação não escapa, reside na fertilidade de direcções que são sugeridas pelo acto de recolha, assimilação e reflexão sobre os dados recolhidos. Não é possível disfarçar o sentimento de complexidade, quando na procura da objectividade ansiada em qualquer investigação que se afirma fundamentada numa atitude científica, se obtém elementos eles próprios capazes da ignição de um novo rumo ou mais, de uma nova investigação. Resta-nos assim com alguma crueldade admitir que “no single work covers all these aspects” (Gabrielsson: 1988, 33) .

Nesta altura entende-se já que esta mesma quantidade de observações possíveis, poderá ser de facto o resultado da imensa variabilidade afecta à tipologia e complexidade dos processos cognitivos observáveis no acontecimento da performance musical, onde a atracção provocada pelos elementos intuitivos, sociais, culturais e académicos provoca uma permanente conflitualidade de forças emocionais e cognitivas na performance. O resultado torna-se visível nas variações quantificáveis nos acontecimentos performativos, isto é, nos recitais de um performer. A título de exemplo, neste complexo trama observa-se a existência particularmente de uma certa ambiguidade remanescente da relação entre os três parâmetros da expressividade: timing, dinâmica e articulação.

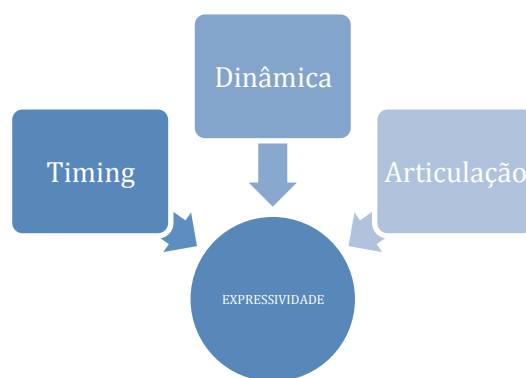


Figura 2.2. Os parâmetros da expressividade

Segundo Clarke “the result expressive gestures are functionally ambiguous, in the sense that they specify a number of alternative interpretations” (1988, 12). A possibilidade quase infindável de combinações possíveis entre estes três parâmetros expressivos da performance de uma obra musical, poderá dar origem a uma consequente profusão de resultados divergentes obtidos na repetição de um mesmo texto musical. Torna-se assim exponencialmente complexo afirmar com o rigor ansiado, quais das inflexões expressivas observáveis são consequência da alteração de um só parâmetro expressivo, como por exemplo o timing dos momentos musicais e não musicais.

No entanto, observarmos que a mesma subcategoria designada por Articulação, que na imagem supra redigida é considerada como elemento activo constituinte da Expressividade musical, também é definida por Gabrielsson como elemento particularmente activo na definição de timing (1988, 31). Poderá uma característica-chave da expressão musical,

sub-categorizar-se como elemento cooperativo de uma outra característica-chave da expressão musical?

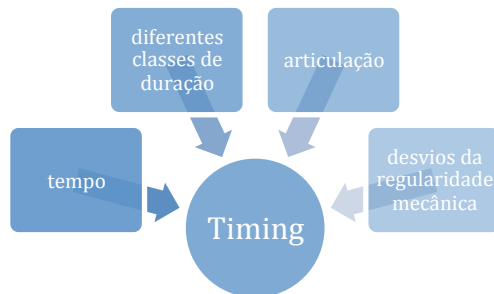


Figura 2.3. As componentes do Timing

A importância dada a esta observação reside na vontade de observar o fenómeno do Timing como o resultado de uma complexa interação das ferramentas de interpretação musical e dos comportamentos do performer. É nesta perspectiva que ela procurará ser entendida no decurso desta ampla revisão. Isto é, o leitor deverá ser remetido para o entendimento do fenómeno Timing como um fenómeno aberto, sem fronteiras, onde todos os factores de influência na performance exercem uma espécie de atratividade gravitacional potencialmente capaz de o alterar aquando do momentâneo contrabalançar de forças.

É possível fazer-se já, um agrupamento de todos os factores que parecem estar em profunda interação no acto da performance musical:

- **Factores Académicos** (aprendizagem, modelação, contexto escola, contexto especialização, etc.) .
- **Factores Contextuais** (local concerto, tipologia público, tipologia da performance, etc.).
- **Factores Psicológicos** (stress, ansiedade, motivação, tarefa, etc.).

Se considerarmos a possibilidade de flutuação em algumas destas variáveis, teremos uma reacção potencialmente capaz de alterar ou condicionar a percepção e por conseguinte a gestão dos diferentes blocos constituintes de uma obra musical.

Na segunda parte desta investigação: a Experiência Empírica, será dado especial relevo à variabilidade das condições afectas aos Factores Psicossomáticos, nomeadamente às condições de stress e ansiedade observados neste acontecimento. Pensa-se nesta fase de estudo, que a observação detalhada das possíveis alterações e a observação da forma como estes campos opostos interagem, permitirá retirar inúmeras conclusões sobre as quais as possíveis causas da alteração do Timing em performance musical, mais propriamente, porque existe mais silêncio num recital do que num outro em tudo semelhante.

Passaremos então a abordar os aspectos relacionados com a preparação e performance de uma obra de música clássica contemporânea, que depois da extensa revisão bibliográfica, nos parecem ser revestidos de toda a pertinência para a presente investigação.

2.2. Entender a performance musical

Inicia-se este capítulo com algumas generalizações que visam entender as particularidades associadas à performance musical associada à interpretação da música contemporânea.

Refletir sobre as particularidades da performance, e por inerência daquelas especificidades que podem originar variação no timing na performance, é perceber em primeiro lugar as especificidades que rodeiam os músicos na sua prática diária, procurando, na medida do possível, oferecer-lhes pontos de referência para o entendimento dos fenómenos que os rodeiam.

Sloboda atesta a existência de alguma precariedade na perfusão deste tipo de estudos, estudos esses que caminhem na direcção do conhecimento de todos estes fenómenos e processos (1988, V). O mesmo autor justifica tal negligência com três grandes motivos: “cultural bias, measurement problems, and problems of control” (Sloboda: 1988, V), motivos esses suficientes para o emergente fosso hoje observado entre produtor e consumidor musical.

Nos dias de hoje, a psicologia da música tende a assumir uma perspectiva onde se observa a performance como uma reunião muito particular de certas perícias, todas elas muito específicas, que se observam estar directamente relacionadas com o ambiente onde se

processa tais acontecimentos performativos. Este manancial de ferramentas interpretativas, torna-se ainda mais visível na música contemporânea, onde o músico frequentemente se vê envolvido num elaborado e complexo processo de transformação, fruto do experimentalismo associado à interpretação deste ramo tão particular da música erudita.

É do domínio quase público, isto é, extravasa do círculo de conhecimento dos actores directamente relacionados com a performance musical, que estas perícias, sejam elas cognitivas ou digitais (sendo que também estas são processos cognitivos de certa forma automatizados, o que leva a muitas das vezes a ignorar a sua componente de pensamento), são o resultado de um complexo emparelhamento de pensamentos e interligações entre várias partes do cérebro do performer, resultado esse originado por uma prática intensiva do instrumento musical, no qual este se encontra especializado.

Segundo Barry, as competências cognitivas e musicais observáveis num determinado performer, são o resultado directo de uma prática diária efectiva, precoce, com significado e eficiência (1988, 160). No entanto esta prática diária tem como factor quase adverso a automatização de certos aspectos da performance musical, esquecendo-nos assim da percepção de que estamos realmente perante uma actividade de enorme complexidade.

Talvez por isso, Sloboda alerta para a complexidade anexa à tentativa de elucidação de muitos dos aspectos da performance musical (1988, *in Prefácio xii*). O mesmo autor sublinha o insucesso vigente em muitas tentativas de compreensão destes aspectos, directamente através de discursos verbais na primeira pessoa. Observa-se assim, ser mais proveitoso a observação dos elementos visíveis na faceta comportamental e no trabalho intelectual que está directamente implícito e associado ao trabalho performativo.

A especialização como resposta às necessidades performativas

Segundo Lehmann, os estudos em psicologia da música reconhecem hoje também, uma tendência para uma certa dose de especialização num determinado território musical (2007, 8). A interpretação da música dos nossos dias, da música clássica contemporânea não é

portanto exceção. Assim, os músicos parecem hoje alcançar, por necessidade e consequência, um maior poder de manipulação da informação em certos domínios musicais. Talvez por isso, torna-se já habitual, encontrar muitos aspirantes a músicos profissionais, escolherem a escola onde pretendem continuar o desenvolvimento dos seus estudos instrumentais, pelo professor de instrumento que lá encontra a leccionar.

É comum nos dias de hoje, estes mesmos aspirantes a músicos procurarem um determinado professor porque este é especialista em tocar numa orquestra sinfônica, a tocar num ensemble, na performance como concertista, ou mesmo porque este professor se especializou num determinado ou particular estilo musical: “professional qualifications, along with personality characteristics and interpersonal skills, come into play” (Davidson, et al.: 2002, 23).

Tal evidência não é mais do que o resultado da observação do papel do professor na educação para a música ocidental dos nossos dias. Altenmüller realça o que parece ser uma realidade facilmente observável: o adquirir de competências motoras, cinéticas, num instrumento musical podem ser fruto de um trabalho isoladamente pessoal e do somatório de um número infindável de repetições de uma mesma variedade de exercícios (1988, 63). O mesmo autor também sublinha a importância das competências adquiridas pelo método de ensino aural, às quais designa por “aural skills” e que na sua opinião são o resultado da ampla variedade de experiências auditivas (1988, 63).

Davidson observa o professor de música dos nossos dias, como alguém que além de exercer uma assinalável influência nos gostos musicais adquiridos pelo estudante, desempenha um papel deveras importante, um papel chave, no que toca à capacidade de motivação para a assimilação de novos conhecimentos (et al.: 2002, 23).

Segundo Lehmann, os professores de música estão na base da resposta e das expectativas às necessidades de especialização observadas nos dias de hoje. Estes são os elementos chave do processo de transmissão de um legado técnico e histórico (do ponto de vista da chamada técnica, todo o ensino transporta uma elevada componente histórica), com um

papel definitivamente importante na resposta às necessidades de desenvolvimento das perícias e técnicas tão necessárias a esta descrita especialização (et al.: 2007, 7).

Acredita-se assim ser absolutamente impossível equacionar de forma isolada, qualquer que seja a componente da performance musical, sem levar em consideração o papel do historial académico do performer. O que acontece em performance é o resultado da interação de todo o historial performativo que define a personalidade do performer. O historial académico é um deles. Conhecendo-o, ou pelo menos considerando-o, estamos corretamente a levar em conta o contexto cultural onde se processam todas as decisões de índole performativo-expressivo e portanto, segundo Davidson, a considerar a importância para a preparação de um indivíduo, de um determinado sistema de educação de um país, das suas instituições culturais e das suas tradições (et al.: 2002, 23).

O processo construtivo de uma performance

Observamos existirem duas posturas simultaneamente convergentes e antagónicas, que também devem ser consideradas na génese de toda a reflexão sobre a expressividade e por consequência, sobre o timing performativo. Por um lado observa-se a atitude normalmente interessada, relaxada e intuitiva do público. Geralmente este procura, gosta e reage positivamente a uma atitude “fresh and intuitive” (Lehmann, et al.: 2007, 86) do performer. No entanto, o conhecimento em psicologia da música, parece catalogar estes acontecimentos como precários e difíceis de considerar numa performance qualificada, quando apenas despoletados pela intuição do performer. Este ramo da ciência, tende a aceitar de forma mais imediata que o resultado final de uma performance é a consequência direta do trabalho prévio, dedicado e minucioso, por parte do performer.

Tal convicção é encontrada, também em Jorge Salgado Correia (2007). Segundo este autor, o processo de criação de uma performance musical através da leitura e interpretação de uma partitura, é um processo no qual o performer “ (...) conscientemente ou não, melhor ou pior preparado tecnicamente, e mais ou menos historicamente informado, acaba por

projetar uma interpretação num estilo pessoal. Não há interpretação que não passe pelo investimento pessoal e pela aculturação do intérprete ou do performer” (*ibidem*).

É fundamental sublinhar a existência de uma convicção onde o que acontece em expressão musical, por muito espontâneo que pareça, é alvo de uma cuidadosa reflexão por parte dos músicos e que é neste delicado trabalho de introspecção, que mexe com argumentos estéticos, técnicos e psicológicos, que se encontra o caminho para a sublimação de uma performance. Nunca é demais frisar que o mesmo acontece com a preparação e antecipação dos acontecimentos directamente relacionados com a matéria em principal discussão, a temporização do silêncio.

Esta sublimação acontece num contexto, onde o performer encontra espaço para criar estruturas de pensamento simplificadas mas agregadoras de toda a sua capacidade expressiva, onde estão inseridas todas as potencialidades que o performer tem de lidar com os momentos associados ao acto de criação musical. Por sua vez, esta capacidade do performer experiente criar esquemas mentais simplificados: estratégias de expressão simplificadas, abre a porta a que o mesmo possa, na resposta a um inesperado estímulo emocional, criar também algo de inesperado, no que geralmente o público descreve como um momento de inspiração único.

A complexidade inerente à interpretação de certas obras do repertório deste novo século, requer a capacidade do performer gerar representações mentais relativamente simples, representações numa estruturação mais simplificada, onde se encontram condensadas todas as necessidades técnicas e estéticas, tanto da obra musical, como do próprio performer.

Estamos perante uma evidência que pode incomodar alguns compositores dos nossos dias (poderemos observar este receio do contributo na forma de entrevista do compositor Luís Tinoco). De facto, a incapacidade do ser humano reproduzir sempre com uma espécie de precisão matemática, toda uma sequência de acontecimentos musicais, é um convite à existência de uma certa forma de aleatoriedade no acto performativo. Esta inegável variabilidade acontece não só da complexidade quase extra humana das informações

constantes na partitura, como de inúmeros factores psicológicos que serão alvo de análise detalhada na investigação empírica desta dissertação.

A imitação como contributo para a construção de uma performance

Observa-se ser apenas possível fazer algo de realmente original, num daqueles traços que caracterizam as surpresas que os grandes performers nos reservam em concerto, assim como reconhecer o verdadeiro alcance das realizações acontecidas em palco, quando o performer tem um amplo conhecimento do que já existe em termos de performance desta obra, ou, no caso de se tratar de uma peça totalmente nova, numa situação que as todos os níveis nos pareça análoga.

No entanto não podemos de todo ignorar que a todo este processo de adquirir de competências criativas através da audição de música igual ou parecida com aquela da qual o performer faz parte, é somado todo o conhecimento resultado da acumulação através da prática de um sem número de recursos.

Quando se usa, na elaboração de um raciocínio a palavra informal, deveremos ter sempre em consciência que de facto ela não pode ser entendida de forma literal. A presente investigação surge e alimenta-se da altíssima complexidade em termos performativos, resultantes de uma longa e profunda especialização na performance da música contemporânea, onde, como facilmente se pode depreender pela excelência dos performers regularmente envolvidos na atividade criativa do Remix Ensemble, todos os contributos mesmo que aparentemente informais e descomplicados, constituem uma espécie de instrução altamente especializada.

A componente intuitiva na preparação de uma performance

Existe hoje o reconhecimento mais ou menos consensual, ainda mais pela observação do desenvolvimento das didáticas específicas de determinadas áreas, que independentemente

de toda a informação que for transmitida ao músico no decorrer da sua formação, o desenvolvimento da capacidade performativa só se processa com eficácia, se existir no indivíduo a capacidade deste elaborar e desenvolver representações mentais e adaptações cognitivas, compatíveis com a especificidade e exigência da tarefa exigida.

Talvez porque esta constatação faz parte do quotidiano observável um pouco por todo o nosso contexto musical, Sloboda assume o princípio da assimilação de competências performativas unicamente através da prática, como uma das principais generalizações irradiantes da maioria das contribuições presentes no seu trabalho (1988, *in Prefácio xii*). O mesmo acredita ainda que pela prática, possivelmente com a contribuição do enriquecimento provocado pelo amadurecimento intelectual e humano, torna-se possível observar uma evolução nas competências performativas, não de um, mas de todos os domínios da performance musical. Acrescenta-se consequentemente, que o domínio do timing será, por consequência, um deles.

Como tivemos já oportunidade de observar, este não é contudo um processo linear resultante da assimilação em sentido único dos estímulos recebidos por terceiros (professores, audição de gravações, visualização de concertos, etc.). Cada um de nós, num processo circular de estimulação mútua, onde todos os elementos activos no processo de criação de um acontecimento artístico se inter relacionam, encontra a sua forma pessoal e diferenciada de cativar a preciosa informação recolhida.

Este é um processo de assimilação complexo, através da percepção que temos do processo criativo desafiante, onde se juntam as ferramentas resultantes emergentes da nossa formação académica e toda informação que diariamente recebemos no nosso dia-a-dia como músicos profissionais.

A forma como percebemos uma determinada obra musical, de um determinado compositor ou estilo (importante para o entendimento de uma pré-afinidade para um determinado repertório; a música contemporânea mais especificamente), tem directamente a ver com uma espécie de configuração, um sentimento especial, que à partida possuímos para um determinado assunto musical ou área musical : “Most often we are lay persons in

a certain field, also called a domain.....we have quite strong feelings on these matters...” (Lehmann, et al.: 2007, 7).

Como é facilmente perceptível, este sentimento especial surge pela forma como a nossa mente num estado inconsciente, molda a nossa relação com a música através da intuição. Uma espécie muito específica de intuição artística. Compreende-se assim, a verificação quase imediata da afinidade de um certo performer a um determinado repertório. Muitas das vezes não é mesmo possível encontrar explicação para esta afinidade intuitiva. Segundo Correia, quando é preciso estudar uma nova obra, escolher um novo contexto performativo “em termos de procedimento de trabalho” (2007, 102), constata-se a observação de situações onde os performers adoptam por “uma associação livre de modo mais ou menos “naïve”” (*ibidem*).

Para Barry, a investigação sugere que, no que se refere ao estudo de uma determinada peça, os performers tendem a adoptar duas abordagens de aprendizagem diferentes: a intuitiva e a analítica (1988, 156). Como está implícito na sua designação, a abordagem intuitiva pressupõe a aprendizagem de uma obra musical recorrendo essencialmente à intuição. O estudo de uma peça com o recurso a uma aprendizagem analítica pressupõe a adopção de uma interpretação baseada na audição extensiva de música, comparação de diferentes interpretações e claro está, o recurso à análise do material musical que compõe a referida obra (*ibidem*). Finalizando, o mesmo autor descreve a existência de performers que escolhem em simultâneo as abordagens supra descritas, muito embora pareça ser observável nestes casos, a preferência destes músicos por uma delas.

Pressing, analisando a importância do papel da intuição na capacidade (ou habilidade) desta feita para a improvisação (existe portanto a convicção que tais ensinamentos também são proveitosos para o entendimento de outras questões performativas), expõe o que pode ser classificado como os três principais conceitos de intuição observáveis (1988,147):

- Intuição Clássica – vista como o resultado do contacto do indivíduo com uma realidade primária, imediata, e da qual germina uma intuição única, imediata, pessoal e não verificável .

- Westcott Contemporary Intuitionism – que observa a intuição numa visão mais restrita que está relacionada com “certain basic truths” (Pressing: 1988, 147).
- Intuição numa abordagem Positivista – que observa a intuição como apenas um produto de um rápido processo de dedução, cujo resultado é a criação de hipóteses.

Em Pressing, independentemente da abordagem teórica que tivermos relativamente à intuição, interessa considerar a perspectiva onde o intelecto do performer interage de forma livre com a sua intuição (composta especialmente por conhecimento e experiência) e assim atinge a capacidade de desenvolver uma perspectiva pessoal de um determinado acontecimento (1988, 148). Tal perspectiva interessa-nos particularmente pois poderá residir nela a capacidade do performer alterar de forma intuitiva o tamanho dos acontecimentos não sonoros, tais como os silêncios na performance.

Constata-se que os músicos que possuem uma forte intuição artística, têm uma maior apetência e facilidade em resolver de forma pragmática os problemas que diariamente lhes vão surgindo. Correia observa a existência continua de um acto de improvisação, pelo qual o performer resolve os desafios do dia-a-dia performativo, no acto que ele próprio chama de “ritual da comunicação musical” (2007, 102). Segundo este autor, esta improvisação está directamente relacionada com a capacidade observada no performer de reagir “no momento à atmosfera ritualizada das performances musicais” (*ibidem*). Esta capacidade psicológica, sem a qual parece difícil a construção e aplicação adequada de saberes num músico, torna-se particularmente importante na música contemporânea onde aparecem de forma regular novas partituras, recheadas de novos conceitos estéticos, que normalmente exigem também a realização de novas ferramentas de trabalho e até novas técnicas de interpretação.

Poderemos então avançar que também no universo da música contemporânea, sem esta intuição que permite uma assimilação e aplicação personalizada dos conhecimentos acumulados, sejam eles para uma nova direcção estética, uma nova sonoridade, uma nova concepção de performance musical, seria impossível ou no mínimo demasiadamente moroso, a leitura e preparação deste novo e complexo repertório (refiro-me neste contexto

à vivência profissional do investigador com o agrupamento musical Remix Ensemble da Casa da Música).

Estamos num universo onde se torna necessário reconhecer que em performance musical é indispensável, mesmo nas tarefas aparentemente mais complexas, o uso do senso comum, de abordagens intuitivas e de regras que nada têm de específicas e reservadas à performance musical.

No entanto seria injustificadamente superficial, dizermos que todo o processo de desenvolvimento musical se processa ou sustenta, num sistema empírico e intuitivo. Na tarefa e necessidade de adquirirmos as competências requeridas à interpretação da música contemporânea, fundamentamos muitas das vezes a necessidade de tomar um diferente rumo, ou moldar a forma como interpretamos uma espécie muito particular de repertório, com os estímulos recebidos e cativados, não só pelos professores que acompanharam o nosso percurso académico, como usando a opinião de outros músicos que acompanham o nosso dia-a-dia performativo. É nesta mistura de saberes académico e empírico que desabrocha a capacidade de sermos eficazes e únicos, num ambiente vivo e em permanente mutação.

Nesta altura, entendemos já que o contexto social onde se desenvolvem todas as evoluções e mudanças na performance musical, tende a exigir uma rápida resposta da parte do performer, em relação às necessidades impostas por novas obras musicais, pela procura de novas sonoridades e caminhos por parte dos compositores. Como vimos, a resposta a esses anseios é dada pela especialização numa determinada área musical ou repertório: “most societies respond to this problem by encouraging individuals to become specialized...” (Lehmann, et al.: 2007, 8) . Esta parece ser resposta à complexidade e rapidez com que o conhecimento em música contemporânea evolui.

No entanto, observa-se que esta especialização implica de forma implícita, a existência uma grande dose de motivação. Quando o indivíduo, que neste caso toma a figura de especialista, está especialmente motivado para uma determinada problemática, consegue

aprender com mais facilidade, retirar ensinamentos e fabricar novas ferramentas de interpretação, através do contacto com problemas interpretativos raros e complexos.

Nesta matéria torna-se-á interessante especular que o contínuo estudo da novas músicas, com novos desafios lançados pela técnica e notação musical, etc., quando efectuado por indivíduos realmente interessados pela matéria tende a provocar o aparecimento de uma da capacidade de adaptação intrínseca a todas as dificuldades que vão aparecendo em termos de performance. Isto é, quando um músico naturalmente motivado é desafiado a procurar novos sons e novas técnicas de interpretação no seu instrumento, tende a resolver com mais rapidez dificuldades e desafios impostos em todo o repertório clássico.

A respeito deste tema, importa explicar que a dificuldade e complexidade de muitas destas obras musicais, tende a provocar uma espécie de pré seleção dos performers pelo seus reais índices de motivação e mesmo poderemos dizer, capacidade de dedicação. A ampla experiência do presente investigador no campo do ensino, da didática e performance, atesta o facto, que era por si só motivo para uma investigação autónoma. Normalmente os alunos e jovens profissionais, mais motivados a alargarem o seu leque e capacidade em termos de técnicas interpretativas, tendem a receber com entusiasmo o contacto com obras de música clássica contemporânea.

Mesmo na música composta em termos mais conservadores, onde aparentemente a notação nada exige de novo, é comum (aqui o investigador fala na primeira pessoa e na sua longa experiência com solista do Remix Ensemble da Casa da Música) ser pedido ao performer que procure um som, um vibrato, uma articulação, que se afaste do expectável, em termos comparativos, que se afaste no performance ouvida por exemplo numa das nossas orquestras clássicas.

De forma compreensível, o performer sente a necessidade de, a par e par com a sua intuição (e motivação...), de recorrer a outros contributos intelectuais para encontrar fundamentadamente uma base de suporte para a construção de novos domínios interpretativos. A presença nesta investigação, de inúmeros contributos em forma de

entrevista, por parte de intelectuais de excelência reconhecida, é precisamente consequência disso.

No entanto, esta necessidade perfeitamente justificável, saudável e previsível, levanta em termos de psicologia da música um sem número de problemas de ordem epistemológica. Lehmann avisa a complexidade normalmente envolvida nesta forma de construção de conhecimento. Este autor alerta para o risco do performer acreditar em demasiadas certezas musicais só porque são transmitidas por intelectuais que, geralmente pela sua reputação, lhe geram muito respeito em termos de opinião (et al.: 2007, 10).

A influência do contexto cultural e social na visão e preparação de uma performance

Como tivemos oportunidade de observar, existe em performance uma estreita comunhão das características comportamentais e periciais observáveis e inerentes ao próprio acto performativo. Estas tendem a ser comuns a todos os performers na mesma área estética. Este entendimento oferece uma concepção onde se torna possível dizer que existe algo, algum comportamento cognitivo que une um ou vários indivíduos, isto é, a existência da comunhão de um contexto, onde o comportamento de vários indivíduos se torna de alguma similar.

Nas referências de hoje, o contexto cultural é um padrão deveras presente em todas as asserções formuladas sobre performance. Através do contexto, torna-se perfeitamente possível estabelecer um link que permite a semelhança comportamental visível em vários aspectos da vivência do homem em sociedade. O performer é um indivíduo pertencente a um determinado meio intelectual e social e é neste contexto cultural onde todos os “environmental and genetic factors affect individual development” (Davison, et al.: 2002, 17). Neste sentido, torna-se expectável que todos os ensinamentos retirados de uma investigação em aspectos comportamentais de uma performance sejam contextualizados um determinado ambiente social e cultural.

Segundo Davison os factores externos dividem-se em três grandes grupos. Eles exercem uma influência direta no comportamento musical do indivíduo, sendo que, segundo o mesmo autor, o efeito e o tempo da sua exposição varia de forma proporcional (et al., 2002, 17):

- Sistemas socioculturais presentes.
- Instituições intervenientes.
- Tipologia e classe dos grupos.

Assim, Davison considera que uma vez reunidas as condições de interação dos factores supra mencionados, acontece o processo de socialização musical (et al.: 2002, 17). Muito embora o mesmo autor confesse existir ainda alguma dúvida na definição deste processo à luz da psicologia social ou da sociologia, a sua conceptualização ganha sentido à luz de uma perspectiva onde ela se define como um processo de aprendizagem e aperfeiçoamento através do qual “the individual grows into a musical culture, developing and adjusting his her musical abilities, activities, ways of experiencing...” (Davison, et al.: 2002, 17).

Neste sentido, não será de todo expectável encontrar as mesmas dúvidas que assolam o investigador sobre o silêncio em performance da música contemporânea, num outro contexto que não o da música clássica ocidental, e num contexto profissional onde existe o ambiente e todas as potencialidades necessárias, para uma reflexão aprofundada sobre a matéria em questão.

Segundo Clarke, sendo certo que muitas das particularidades interpretativas e expressivas das obras musicais podem ser directamente relacionadas com as suas mais directas características estilísticas e históricas, a verdade é que se observa que muitos dos seus detalhes da expressividade “are, however, also sensitive to contextual features of a far more local and immediate kind” (1988, 23). Isto é, alguns dos detalhes expressivos que podem caracterizar uma determinada performance podem encontrar a justificação para a sua origem, em imputes não necessariamente complexos vindos do contexto próximo à performance.

Seria altamente improvável desenvolver tão complexa investigação sobre um aspecto da performance musical, num contexto musical descontextualizado do actual. Isto é, não parece provável que as interrogações filosóficas e performativas elaboradas no decorrer desta investigação, fossem possíveis numa cultura e num género musical não ocidental. Por consequência seria também improvável encontrar um músico tradicional chinês, indiano, ou do sertão brasileiro, preocupar-se com a problemática do timing musical, a problemática da temporização dos tempos de silêncio. Estas preocupações, elas próprias também potencialmente capazes de originar matéria suficiente para uma investigação autónoma, são em termos da psicologia da música, a consequência da postura que o músico ocidental tem, em relação à forma como é feita a preparação de um determinado repertório.

Neste sentido, com todo o pragmatismo possível, será interessante aceitar que este tipo de problematização do silêncio, em qualquer um dos aspectos do conhecimento consagrados nesta investigação, só se torna possível neste micro ambiente cultural: a performance de música contemporânea por parte de um especialista. Saindo por momentos do âmbito da psicologia da música, talvez não existam melhores palavras para definir a relatividade de uma problemática como as palavras usadas por António Fidalgo (na figura de tradutor e ensaísta) na descrição sintética do trabalho realizado pelo antropólogo Geert Hofsted: Culturas e Organizações :

“Pessoas de outros países, de outras gerações, classes sociais, profissões ou organizações pensam e agem frequentemente de modos que nos espantam. Para estas pessoas somos nós que nos comportamos de uma maneira estranha. O que nos separa delas é a cultura onde crescemos.....Valores inconscientes, que por estarem profundamente enraizados, nos levam, frequentemente, a considerar normal o que os outros acham anormal, cortês o que outros acham rude e racional o que os outros acham irracional.” (Fidalgo: 2003, 27)

O processo cognitivo na construção de uma performance

Desde de muito cedo, somos treinados para uma espécie de dissecação de cada aspecto da performance no instrumento musical, separando a “técnica” da “expressão” e estudando

separadamente e ansiosamente cada um dos “trilos” de uma qualquer obra, como que de um pequeno truque de circo de tratasse. Ao contrário de um tipo de aprendizagem mais intuitiva e imitativa, mais presente na forma como se ensina música tradicional ou popular, estamos formatados nas nossas escolas especializadas para a aprendizagem esquematizada e mecânica de uma obra musical.

Cumpre-nos agora entender, de uma forma sintética, quais os mecanismos por detrás das mais comuns perícias observáveis na performance musical. Com efeito, existe hoje o consenso que a performance musical é o resultado directo de um conjunto muito específico de representações mentais: “the execution of skills are internal mental representations” (Lehmann , et al.: 2007, 15) . Clarke associa ainda a ideia que estas representações mentais são consequência directa da construção de um conjunto de marcadores expressivos, uma espécie de codificação para a expressividade, após a qual se torna possível a construção de uma interpretação (1988, 15).

Gruson, completa ainda mais a visão supra mencionada pelos autores Lehmann e Clarke, referindo-se não só à existência de tal observação, como complementando-a com a perspectiva que através da aprendizagem, o indivíduo vai acumulando capacidade de processamento e codificação de imagens para a expressividade cada vez mais complexas (1988, 91). Segundo esta autora “the most consistente findings that emerges from the research is that an individual learns a skill, he or she acquires the ability to process increasingly larger and more complex units of meaningful, skill-related information.” (Gruson, 1988, 91).

Todos os aspectos da nossa performance musical, da execução de um instrumento musical, inclusive os momentos onde tivemos contacto com o silêncio em palco, são sucessivamente processados e armazenados, numa visão pessoal que temos de realidade acontecida. Torna-se vital considerar a importância da existência deste banco de dados armazenado dentro da nossa mente, para todos os assuntos que envolvam a performance. É nele que buscamos os recursos cognitivos indispensáveis para a criação de um gesto musical no qual, por exemplo, o timing se encontra directamente envolvido.

Gruson atribui a maior capacidade e perícia de certos especialistas à existência de um “extensive information bank in long-term memory, developed through experience with the skill domain, which enables them to rapidly perceive and recognize familiar patterns” (1988, 92). Clarke dá um especial ênfase às representações mentais que têm origem na notação musical. Estas competências permitem que, numa situação onde existe apenas a possibilidade de lançar um rápido olhar sobre a partitura, aconteça uma criação imediata de um sistema de tarefas a serem desenvolvidas durante o acto performativo (Clarke:1988, 5).

Clarke, considera ainda essencial no acto de apreensão de uma performance, a habilidade para a construção de uma imagem mental bem estruturada, numa forma que permita posteriormente, um “input” claro e bem estruturado ao trabalho do aparelho motor do performer (1988, 1).

A especificidade do trabalho intelectual na performance musical, reside na interatividade entre a capacidade que os músicos adquirem ao longo do tempo, capacidade essa originada por um processo de criação de representações internas de vários aspectos das performances e o elemento que Lehmann define como germinador destes processos cognitivos : os “auxiliary processes that act on those representations ” (et al.: 2007, 15).

Observa-se que a complexidade destas representações aumenta com a prática sucessiva de vários aspectos da performance musical, e num processo de estimulação recíproca, estas novas representações criam as condições para o desenvolvimento de novas capacidades performativas.

Por outras palavras, poderemos assim dizer que é vital a capacidade do músico codificar internamente vários aspetos da performance. Esta capacidade, juntamente com a maior ou menor habilidade para estabelecer relações entre diferentes materiais musicais, está directamente relacionada com a maior ou menor capacidade que um músico terá para construir e manipular as representações mentais acima referidas. Torna-se importante enfatizar o papel e a capacidade de lidar com estas representações mentais, pois parece existir o consenso que estas são os alicerces de toda a perícia da performance.

Também associada a esta necessidade e capacidade de representação e visualização de representações internas da estrutura de uma obra musical, está uma concepção onde existe uma real mais valia para o performer em levar esta capacidade cognitiva ao ponto dela o permitir ensaiar mentalmente o normal percurso de uma performance. Tais mais valias são enfatizadas em Aiello, segunda a qual existe toda uma série de ganhos na capacidade que o performer pode adquirir em visualizar antes de tocar, toda a cinética da sua execução musical (1988, 168).

De extremo interesse para esta investigação, a mesma autora observa a pertinência de elaborar todo este trabalho mental através do silêncio (1988, 168). Por consequência, poderemos assim especular que o silêncio, mesmo numa situação onde acontece uma performance, permite, mesmo que seja em momentos muito curtos, a preparação e visualização dos momentos musicais que cuja proximidade se torna mais imediata.

A notação musical

Observando a abundante quantidade de contributos, reflexões multidisciplinares sobre a notação musical, fica a ideia que seria necessário muito mais espaço do que o aqui disponível para o efeito, para debater as implicações de tal problemática no estudo da presente matéria, isto é, no estado do timing na performance.

Torna-se interessante observar alguns contributos de outros especialistas nos assuntos, que à performance interessam. Nesse sentido, começamos por observar com interesse, a reflexão de Mário Vieira de Carvalho sobre a Teoria da Interpretação Musical de Adorno.

Em primeiro lugar parece existir nesta teoria a firme convicção que ao abordar a problemática da notação musical, para efeitos de estudo dos aspectos da performance musical, estamos também a questionar a própria visão que poderemos ter não só da estética musical como da própria abordagem filosófica que lhe está anexa. Segundo Carvalho: “ Se a teoria da performance musical de Adorno, não é compreensível quando desligada da sua teoria estética (inclusive na sua dimensão musical), também, a partir de agora, esta não poderá continuar a ser estudada sem levar em conta aquela” (2007, 16). Observando a

matéria em estudo nesta dissertação, poderemos estabelecer que não será possível dissociar os problemas levantados pela notação musical na questão do timing em performance, dos problemas e questões filosóficas levantadas pela análise estética das próprias obras musicais.

Segundo Carvalho todos os problemas imergentes do estudo dos assuntos da notação musical, estão também, a todos os níveis, espelhados na própria problemática histórica do estudo dos assuntos em interpretação musical. Por consequência, será preciso questionar quais os princípios performativos emergentes em determinado movimento estético e histórico, para poder concluir o real valor e alcance da notação musical: “História em vez de expulsa para o “exterior” da obra, torna-se imanente a ela...” (Carvalho: 2007, 18). Sintetizando, não é possível equacionar algum aspecto da partitura e da notação de uma determinada obra musical, sem conhecer os anseios em termos de performance do compositor, da época em que viveu.

Da reflexão sobre o texto de Carvalho, resulta também a consciência para o carácter ambíguo e enigmático do texto musical. Segundo o autor, os problemas levantados pela interpretação da escrita musical encontram-se fundamentados no carácter enigmático e insolúvel de um texto notado, onde apesar do cabal reconhecimento da sua objectividade, se entende que a obra artística, tal com ela é, extravasa em muito os limites da sua própria notação (2007, 23), isto é “ Tudo isto converge na “insuficiência” da escrita musical, presa desse paradoxo de ser “signo linguístico do não-linguístico” “significante (*Bedeutungsträger*) do não conceptual”, “concretização do inconcreto”...” (Carvalho, 2007, 31).

Lehmann realça a importância do conhecimento relativo os actuais sistemas de notação musical. Na sua opinião, estes são o produto de uma grande especificidade cultural e que talvez por isso, a informação que é disponibilizada por estes pode de facto variar consideravelmente (1988, 136). Este autor alerta para a incapacidade destes sistemas de providenciarem toda a informação necessária a uma correta interpretação musical, e considera que, para a leitura musical ser bem sucedida, o performer necessita de usar como apoio de tal leitura, todo o seu extensivo conhecimento musical e pericial (*ibidem*).

De facto, muitas vezes sem o sucesso pretendido, observa-se casos onde existem estudos históricos, alguns deles até características e motivações tutoriais, por exemplo, que tentam providenciar ainda mais informação para a expressividade. Podermos ir mais longe, observando a presença de tais “ajudas” para a interpretação expressividade, em partituras de reconhecido valor histórico. Segundo Mauser, tais indicações observam-se já no século XIX, “intensificando-se mesmo antes do fim do século: as partituras de Mahler e Reger, com as suas torrentes de indicações técnicas de execução” (Mauser: 2007, 39).

Tais princípios prolongaram-se, segundo o mesmo autor, nos conceitos de arte e de obra do início do modernismo (Mauser: 2007, 39). São exemplos significativos da “primazia da notação no sentido de uma correta determinação do sonoro” (*ibidem*). No entanto, segundo Mauser, a existem por oposição movimentos que rompem com esta hierarquia, negando a “primazia incondicional do texto notado” (*ibidem*). Estes movimentos estão inseridos na chamada vanguarda do século XX, dos quais o compositor americano John Cage faz parte (cuja composição se encontram em análise nesta investigação), e que defendem uma nova hierarquização na interpretação musical, onde o sonoro passa a ter a primazia sobre o texto musical.

Segundo Lehmann “the reasons for the emergence of notations and their historical developments are well documented (see any music dictionary or encyclopedia)” (Lehmann:1988, 136). No entanto, tal é a necessidade sentida por muitos estudiosos de completar (ou limitar) o entendimento da partitura, que se avança para a invenção e uso de novos símbolos sobre expressividade remetendo para uma quase nova contemporaneidade, obras sobejamente conhecidas.

Segundo Gabrielsson a notação musical torna-se então neste sentido, a razão e o sentimento para a catarse intelectual de um ou mais intelectuais que fundamentam as suas elaborações teóricas na problemática da notação musical, criando até novos elementos gráficos que nunca teriam existido, até à data, nessa forma (1988, 28). O mesmo alerta para a limitação de uma visão que fundamenta a percepção da expressividade, ou de algo que a afecte, tendo como base unicamente o estudo da notação: “Still, I think that it is very easy

to be led astray, even unconsciously, by the properties of notation; they may affect our experience and conceptualizing of music” (Gabrielsson:1988, 28).

É verdade, quando se entende que a capacidade de ser expressivo carrega a exigência do performer entender, saber executar, mas principalmente ouvir, alterações extremamente subtis dos principais eventos sonoros que compõem uma obra musical. No entanto, esta é uma dimensão onde existe o entendimento da notação como uma parte, uma parcela inerente a um complexo acto de criação artística, no qual a percepção auditiva do fenómeno sonoro que está a acontecer, toma particular destaque: “A concreta “constituição” do sentido de uma execução implica inevitavelmente a sua atualização no campo da experiência auditiva” (Mauser: 2007, 40).

Em síntese, observamos que algumas das dificuldades inerentes à necessidade de ser expressivo, que é exigida a qualquer músico nos dias de hoje, reside na própria limitação da notação musical, em transmitir todas as particularidades emotivas ansiadas pelo compositor: “none of these phenomena in the actual performances were indicated in the corresponding musical scores; they were truly outside the notation” (Gabrielsson:1988, 28). A mesma “quasi” omissão verifica-se em relação à forma como o compositor pretende ver interpretados os momentos de silêncio.

Com efeito, muitas das pequenas inflexões observadas nos ataques das notas, no vibrato usado numa determinada nota, na variação da dinâmica dentro de uma frase ou até mesmo a mesma variação dentro de apenas uma nota, mais parecem obra do acaso ou então, consequência de um momento de especial inspiração do performer. É precisamente esta aparente “genial aleatoriedade expressiva”, compreensível redundância, que leva muitas pessoas a julgar extra terrestre algum dos mais marcantes traços interpretativos dos melhores intérpretes musicais.

Esta ausência de conhecimento, não deixa de ocupar um lugar de alguma relevância, pois é nela própria, num conhecimento incompleto sobre o silêncio na performance que justifica a existência de investigação, num assunto directamente relacionado com a prática

performativa. A presente investigação assume-se como um gesto para complementar o entendimento de algo, que não existe na notação vulgar musical.

À ausência observável de uma ferramenta para o entendimento e performance do silêncio na música, parece juntar-se também numa resistência a uma possível sistematização escrita, por parte destes mestres intérpretes. Estes, não raras a vezes, tendem a bloquear o alcance destas investigações porque: “It feel to them as though science is trying to encroach on the mysterious an personal core of their artistic being, even rob them of it” (Lehmann, et al.: 2007, 86)

Entender o que é expressividade na performance

“Whenever a skilled performer plays music, whether at sight or after years of practice, alone or in an Ensemble, he or she plays with expression” (Clarke:1988, 11)

Com uma regularidade absolutamente assinalável, um performer experiente consegue manter inalterados por longos períodos de tempo, até décadas, os traços fundamentais da interpretação de uma determinada obra musical. Com alguma normalidade timbre, articulação, fraseio e timing, e a relativa relação entre todos estes elementos, veem-se assim “preserved with astonish precision...” (Clarke: 1988, 5).

Apesar de esta ser uma afirmação aparentemente óbvia e quase imediata, o facto é que, com a mesma facilidade que se observam estas evidências, também se constata que a relação entre determinados padrões musicais é de origem volátil, varia de uma para outra performance. Assim, uma das interrogações mais contemporâneas da investigação em performance, reside da necessidade de entendimento da razão da mudança súbita e inesperada de certos aspectos de uma performance aparentemente solidificada, tais como timing.

Segundo Lehmann, a investigação na área da expressividade, e nas tarefas que lhe estão associadas, tem tentado procurado muitas vezes sem sucesso, dada a resistência de muitos performers em colaborarem espontaneamente com estas pesquisas, por recearem a exposição dos seus segredos para a expressividade, acrescentar novas camadas de riqueza,

em forma de conhecimento científico, à qualidade interpretativa e por consequência, ao entendimento dos funcionalismos da expressão (et al.: 2007, 86).

No entanto, mesmo verificando-se esta dificuldade e resistência em transpor para moldes acadêmicos o conhecimento atrás referido, importa em termos da construção de conhecimento para a performance, acreditar e dar a devida importância ao árduo trabalho do músico, que normalmente se torna o professor, enquanto garante da transmissão de um saber que é iminentemente empírico. Segundo Gabrielsson, todo o performer é obviamente influenciado pelo seu professor e outros performers, e pelas suas ideias sobre o significado da música que irá interpretar (1988, 27). Sem este precioso auxiliar para o entendimento da nuance que envolve a todos os parâmetros da expressividade, seria de todo impossível para um aspirante a uma performance de excelência, o acesso a um processo de moldagem pedagógica, absolutamente essencial na apreensão de um determinado repertório.

Em termos de psicologia da música, torna-se também essencial referir que este processo de moldagem a um determinado estilo interpretativo, não acontece somente a nível da interpretação musical. É perfeitamente expectável que esta influência se verifique também em termos comportamentais psicológicos. Isto é, observa-se existir traços comportamentais do performer, na interpretação de uma obra musical que são comuns a um determinado estilo usado por um determinado professor. Até nas normais alterações do estado de espírito e do humor do performance, mantem-se a constatação de movimentos expressivos típicos de uma determinada sensibilidade artística. Poderemos assim especular que o que acontece aquando da interpretação dos momentos de silêncio numa obra, como no caso das obras interpretadas no seio desta investigação, é também de uma certa forma um acontecimento hereditário, pois transporta o legado interpretativo acumulado pelas experiências académicas do presente investigador.

Uma vez que falamos aqui nas nuances expressivas da performance, urge considerar também o papel importantíssimo das alterações de personalidade emocional do performer e a consequência dessas na forma como é expressivo. Com efeito, é na defesa da importância que as alterações emocionais têm na gestão dos parâmetros da expressão musical, que assenta parte basilar desta investigação. Lehmann realça a importância das alterações do

comportamento emocional na forma como somos expressivos : “ Our nuance behaviors are also peculiary susceptible to factors of wich we may not be fully aware: our moods, our memories and associations as well as the subtle gestures an expressions of those around us” (Lehmann, et al.: 2007, 85).

O performer também se emociona com o que vê no concerto e reage a isso. Não existe a possibilidade de isolar toda uma concepção que poderemos ter da expressão e timing, sem incluir todos os elementos participativos do acto de criação artística, tal como o público, a sala e toda uma série de condicionantes, que mais adiante serão alvo de uma análise detalhada. Clarke afirma de forma contundente que apesar das intenções artísticas que o performer possa de antemão carregar para um concerto, “the choice of a ‘mode’ of an performance is therefore influenced by the audience and occasion” (1988, 25)

Não existe forma de reflectir sobre o que é expressão sem considerar que tanto o performer como o ouvinte partilham o mesmo universo material. É um universo sonoro onde a comunicação acontece, onde esta se torna realidade, e através dos sentidos, o performer tenta a transmissão de uma mensagem, de um sentimento. No entanto, esta forma de comunicar, de fazer arte, não parece ser de todo, uma comunicação num só sentido. O público reage, vibra, manifesta-se. Não necessita de verbalizar o que sente, mas é a sua presença e as suas expectáveis reacções, que estão na origem do trabalho detalhado de programação e ensaio, realizado pelo performer, em privado, de todos os momentos musicais e não musicais, constituintes de um concerto.

Variabilidade na expressividade

A investigação mais recente em termos da psicologia da performance, demonstra a existência de variações expressivas na interpretação musical. Estas acontecem aquando da alteração das condições onde acontece determinada performance e são de extrema importância para esta investigação pois ditam e justificam as condições onde a variabilidade de elementos como o silêncio musical acontece. Isto é, sempre que alguma das regras de variação expressiva origina uma mutação dos diversos parâmetros musicais numa performance, implica por consequência, uma variabilidade observável na gestão do

silêncio em performance. Lehmann justifica estas alterações com a existência de factores a que dá o nome de Regras de Variação: “...performance variation can be accounted for by simple rules” (et al.: 2007, 90).

Constatamos segundo Lehmann (et al.: 2007, 90) a existência de Regras de Variação Expressivas que assentam em:

- características estéticas: Regras de Produção
- características psicológicas: Regras Emocionais.
- características performativas: Regras do Movimento.

As Regras de Produção, assentes em particularidades estéticas, alimentam-se de todas as regras fundamentadas no sistema de Forma musical. Segundo Correia parece ser impossível dissociar estrutura e expressividade, pois segundo o mesmo, no que toca principalmente ao capítulo do ouvinte, constata-se que a sua percepção se encontra em tudo limitada e viciada pela aquela que é a sua ideia de estrutura musical (2007, 146). Por outras palavras, nesta mesma opinião fica demonstrado existir a convicção que a estrutura musical parece “determinar quer os desvios expressivos dos intérpretes, quer as expectativas dos ouvintes” (Correia: 2007, 147).

Constata-se consonância de tal conceito com as palavras de Martingo, onde parece observar-se nos resultados da investigação, uma relação evidente entre os factores expressivos e a estrutura musical: “da análise dos resultados essenciais da pesquisa empírica e modelos teóricos da expressão resulta evidenciada um estreita relação entre os factores expressivos (dinâmica e agógica) e elementos do texto musical, de onde se infere um entendimento da interpretação como interiorização da estrutura musical” (Martingo: 2007, 133). Para efeitos de contextualização de tal impressão com a matéria aqui em estudo, torna-se importante observar que este autor define variação agógica, como sendo as variações de tamanho dos eventos sonoros, podendo estes ser definidas “quer nível microestrutural (ritmo e métrica ao nível do compasso) quer a nível macro-estrutural (estrutura frásica, cadências e secções)” (Martingo: 2007, 134).

Todos os indivíduos directamente envolvidos no acto de criação musical já vivenciaram a experiência psicológica da apreensão da Forma. Isto é, todos os directamente ligados à música clássica, recordam sempre com satisfação emotiva, uma ou outra experiência onde lhes foi possível ouvir ou observar a bela metamorfose da transformação dos momentos musicais, numa unidade arquitectónica musical, a Forma (tal experiência emotiva encontra-se já amplamente reflexionada dedicada às características gerais da psicologia da Arte). Segundo Martingo, parece observar-se que a vontade e motivação de tornar clara esta percepção da estrutura da obra é directamente proporcional, tanto à intensidade como à amplitude das variações expressivas observáveis numa performance (2007, 147).

Para tal, observa-se de relevante importância em psicologia da música, todos os traços expressivos que induzam no público uma maior facilidade na apreensão da citada estrutura musical. O timing e as variações de tempo por ele provocadas são disso um bom exemplo. Segundo Gabrielsson “by appropriate variations of tempo the performer can contribute to make the structural subdivisions to the listener: where a new motive, a new phrase, a new period, etc.” (1988, 34).

Observam-se nos performers mais experientes a existência de fraseio, retardos, tempos estrategicamente acentuados, clareza rítmica, clareza na forma como escolhem e temporizam os silêncios, escolha de diferentes dinâmicas e tempos metronómicos, sempre com a intenção de ajudar a melhor percepção da Forma da obra musical. Nestes artífices ganha especial relevo a temporização dos momentos musicais, com vista a um melhor entendimento da citada estrutura. São essenciais para a clareza do texto. É a componente da comunicação dentro da gestão dos Silêncios que mais uma vez assume a sua preponderância.

Existe também uma relação directa entre esta concepção de Forma musical e a sua importância no que toca ao desenvolvimento de sistemas de representações cognitivas simplificadas, atrás descritas, importantes para a programação do que o performer tentará construir em palco (o acontecimento artístico).

Com efeito, sabe-se existir a necessidade de criação de sistemas de estruturação expressiva simplificada para peças grandes e complexas. Muitos performers referem a importância da conceptualização e apreensão da Forma de uma peça, ou andamento, para atingirem a capacidade de gestão dos mais importantes acontecimentos expressivos numa situação de performance.

Estes processos permitem a agregação de ideias musicais criando uma imagem, um contexto multidimensional, onde o performer sabe onde e quando os processos de criação expressiva devem tornar-se uma realidade. Não menos importante é também a referência por parte dos performers, que usam tais processos de estruturação, de visualização interna de uma Forma, para a construção de uma memorização.

Lehmann sublinha que, muito embora existam performers que gostam de desenvolver mecanismos de abstração dos processos internos de criação de uma determinada obra musical, é uma realidade deveras presente que, existem maiores ganhos para o indivíduo, quando se procura a preparação técnica e expressiva de uma performance, feita através do desenvolvimento de sistemas de representação explícitas (et al.: 2007, 104), a representação interna da Forma musical é uma delas.

Não deixa de ser relevante para esta matéria da Forma musical, recuperar a opinião de Vigotski. Este autor realça a importância da capacidade do artista de visualizar a Forma, e da maneira como a capacidade de observação dos pequenos detalhes e a respetiva correlação entre eles, podem fazer a diferença entre uma grande performance e o oposto (1999, 42). Segundo o próprio “ A arte começa onde começa o mínimo, e isto equivale a dizer que a arte começa onde começa a forma (...) uma vez que a forma é, decididamente, própria de toda obra de arte, seja lírica ou figurada, a emoção específica da forma é condição necessária da expressão artística” (Vigotski: 1999, 42).

Mas nem só na necessidade de exposição e apreensão da Forma, vivem as variações expressivas baseadas na conduta performativa. Como vimos anteriormente, muito do efeito emotivo de uma obra artística, uma obra musical neste caso, reside na capacidade intrínseca do material musical e da expressão musical, criar empatia no público. Esta

reação psicológica a um determinado sentimento ganha forma, em termos de psicologia da música, em determinadas particularidades da interpretação musical. Assim, a título de exemplo, o tocar notas musicais em dinâmica *piano* e *dolce*, associadas a determinadas formas de *rubato* está (pode estar) normalmente dissociado a emoções tais como tristeza e melancolia. Esta conjunção de técnicas expressivas criam portanto um determinado efeito expectável no público. Esse efeito resulta da empatia.

O intérprete usa estratégias de interpretação simples, que poderemos mesmo defini-las como elementos que se tornam do senso comum, porque estão directamente associadas a aspectos da nossa comunicação oral. Estas encaminham o ouvinte na percepção de uma determinada emoção. Tal gesto pode tomar particular sentido na interpretação da obra 4'3'' (quatro minutos e trinta e três segundos) do compositor John Cage. Como poderemos retirar dos relatórios de observação realizados às interpretações feitas no âmbito desta investigação (no caso do performer optar pela não imobilidade), através do simples gesto interpretativo, do movimento do corpo ou do instrumento é perfeitamente possível criar uma empatia emocional com o público, levando-o a persentir a existência não propriamente real, de uma determinada emoção.

Passamos agora para o contexto onde as características de expressão associadas a uma determinada emoção se cruzam com a expressividade alcançada também pelo movimento na performance: a Regra do Movimento, isto é, da linguagem corporal do performer.

É do senso comum, a existência de uma relação entre determinados gestos do performance e uma emoção que interessa transmitir. Estes gestos expressivos estão normalmente associados aos gestos do indivíduo na sua expressão oral quotidiana, em sociedade. Estes, quando adequados e contextualizados a um determinado momento de uma performance, podem efectivamente dar sentido a tudo o que acontece em palco.

Segundo Correia, o movimento corporal desempenha um papel na construção, execução e percepção que temos da performance musical (et al. : 1988, 237). O mesmo autor sublinha também a importância destes movimentos na criação de ideias expressivas na música, importância essa que vai bem mais longe do que a simples constatação do uso do

movimento corporal como forma de interação do performer, com o seu instrumento musical.

Em jeito de intersecção desta matéria com o tema em estudo nesta investigação, poderemos dar um exemplo bem significativo no poder que o movimento corporal tem para o entendimento do que é o silêncio performativo: aquele gesto quase teatral, normalmente visível no momento imediatamente após o diminuendo de um longo acorde final, o baixar da cabeça do performer. Este é apenas um exemplo onde o gesto performativo ganha uma espécie de função comunicativa, podendo ser encarado por exemplo, como “um meio de informar o ouvinte que a música se aproxima do fim”, numa função que, segundo Martingo, pode ser encontrada similarmente na nossa comunicabilidade oral.

Para Correia, parece existir um caminho concreto e prático para entender a estrutura da música: o movimento corporal (et al.: 1988, 237). Neste caminho, fica subentendido que tal entendimento só se torna uma realidade, quando a clareza de tais movimentos permite a percepção de uma determinada expressividade tanto pelo performer como pela audiência.

Voltando à exemplificação, o famoso gesto expressivo atrás descrito, que tantas vezes caracteriza por exemplo os grande pianistas e não só, rege-se por uma característica física normalmente associada a tudo que existe na natureza. O que acaba, o que morre em natureza, seja o homem, seja uma planta, tende a cair. Este gesto carrega toda a capacidade emotiva associada à morte e através dele consegue-se sem complexidade comunicar ao público, o fim da performance. Estamos aqui perante uma espécie de metáfora, num universo onde a correlação de um gesto musical que tem algo de teatral, e os acontecimentos visíveis na nossa natureza se tornam “helpful in assist how we experience music.” (Correia, et al.: 1988, 238)

Estamos assim perante um universo onde se insere o corpo e o seu gesto, numa dimensão estética da obra. Ele, o gesto, é preciso para comunicar algo que extravasa a partitura e à qual, como vimos, ainda faltam recursos. Este gesto, ao qual Correia atribui a designação de base de conhecimento físico/corporal (2007, 75), numa definição mais abrangente,

torna-se “responsável tanto pela possibilidade de comunicação entre seres humanos como pela impossibilidade de traduzir com rigor de uma língua nativa, de um determinado grupo local, para uma língua nativa diferente, de um outro grupo” (*ibidem*). Através do gesto físico, na maior parte das vezes programado e ensaiado ao mais ínfimo pormenor, o performer molda aspectos expressivos da interpretação musical, provocando com isso micro variações na performance de uma obra, numa aplicação de “um stock de afetos assimilado pela experiência física/corporal (*ibidem*), que muitas vezes não se vêm repetidas em nenhum outro contexto.

Correia subdivide tal gesto musical, em dois diferentes comportamentos cinéticos, onde aspectos expressivos como o timing musical são deliberadamente manipulados (et al.: 1988, 239). Segundo o autor, o movimento corporal do performer, pode ser dividido numa realidade onde o timing é alterado pela consequência normal da execução de um instrumento musical (por exemplo o timing provocado pelo uso da vara de um trombone ou na mudança de baquetas de um percussionista) e uma outra realidade onde o timing é conscientemente manipulado através do gesto corporal, para efeitos de reforço de um determinado efeito expressivo (*ibidem*).

No entanto, existe a abertura para a possibilidade destas micro variações expressivas serem de facto também o resultado de pequenos aspectos intrínsecos à postura e personalidade do performer. No entanto, a excelência com que determinado performer lida e rege a importância e o momento de cada Regra de Expressão parece ser mais determinada pela sua capacidade com o tempo adquirida, de uma correcta combinação e medida de todas as regras atrás expostas.

Nem tudo é do mais restrito controlo do performer. Mesmo que se trate na realidade do seu próprio corpo. Observa-se também em psicologia da música, a existência vários factores que podem determinar ou condicionar a idiosincrasia do performer, condicionando assim, com é evidente o resultado final de uma performance.

Com efeito, alguns aspectos aparentemente tão inócuos como o tamanho e forma do corpo, a forma com este está sentado em concerto, o calor ou o frio que este sente durante a

performance, etc., podem influenciar a qualidade e por conseguinte, a percepção que as pessoas têm do acontecimento performativo. Ainda mais, no caso particular onde se debate os momentos onde acontece a total ausência de som, os momentos não musicais, que releva o público para a procura e observação de outros acontecimentos e pormenores que numa outra situação, poderiam passar despercebidos.

Numa perspectiva onde nenhuma característica ou acontecimento pode ou deve ser estudado separadamente, torna-se urgente considerar que estas particularidades ou limitações físicas acabam por se tornarem também constrangimentos psicológicos que determinam o percurso de uma performance. Estes mesmos factores estarão em análise detalhada aquando da verificação e comparação dos dados obtidos entre o primeiro e o terceiro recital experimental (os recitais na Universidade de Aveiro). Será possível reflectir da importância da sua flutuação relativamente à forma como varia o timing do silêncio na performance.

O timing associado à comunicabilidade da expressão

A associação imediata do timing na performance às características da comunicabilidade da expressão musical, associação tornada visível por Friberg (1988), confere desde já uma característica superlativa desta ferramenta dentro do grupo de ferramentas disponíveis para a expressão musical. Com efeito, este mesmo autor considera ser possível a observação dos princípios da comunicação estrutural para a expressão, através da análise científica das variações no timing e dinâmica das interpretações dos grandes experts (1988, 199).

É um dado amplamente conhecido, o facto do performer conseguir com relativa facilidade mudar completamente o carácter emocional de uma determinada peça. Segundo Friberg esta capacidade está directamente relacionada com a forma como é feita a comunicação da estrutura musical (1988, 199). Por consequência, torna-se evidente que as “variations in timing and dynamics play an essential role in music performance” (*ibidem*), pois estas são o caminho único para uma melhor percepção da estrutura da peça musical e o pré-requisito para o alcance de uma performance musical considerada convincente.

Numa directa influência do timing performativo, observa-se a existência de uma relação evidente entre as variações expressivas observáveis numa determinada performance e o propósito comunicativo que lhe está associado. Segundo Friberg: Tempo (variações localizadas do timing), Fraseado (variações clássicas do timing), Harmonia (contrastes clássicos entre tensão e relaxamento harmónico), Padrões Métricos e Grove (regularidade e persistência observável no timing), Articulação, Acentuação, são variações expressivas que, além das suas capacidades de expressar um determinado carácter de uma obra, carregam em si por inerência, capacidade comunicativa, isto é, capacidade de comunicação estrutural (1988, 199).

Outros acontecimentos na performance: o arco

Observados que estão alguns aspectos afectos à variabilidade da expressividade em performance musical, interessa agora reflectir sobre os aspectos que, tal como a gestão do silêncio, determinam ou caracterizam uma determinada interpretação de uma obra musical.

Uma das características mais conhecidas da música clássica é o chamado arco (geralmente associado à dinâmica) de uma obra. Embora existam excepções, que normalmente justificam a regra, aceita-se com alguma normalidade no repertório clássico ocidental a existência de um arco dinâmico, onde sem surpresa, se observa o crescimento da intensidade dinâmica de uma peça à medida que se caminha para o seu clímax e o consequente diminuendo dinâmico para o seu final. Será então de supor que toda a gestão do silêncio na performance terá de responder a este princípio físico. Assim será de todo espectável que estes blocos de ausência sonora não se tornem destrutivos da percepção de arco numa peça musical. Por consequência, observa-se que a experiência acumulada ao longo dos anos, faz com que o performer desenvolva estratégias ou táticas de agregação dos principais momentos expressivos de uma obra, e fá-los também com o auxílio de silêncio.

Consideremos o silêncio como pequenos elementos que porventura agregam os episódios ou frases musicais dentro de uma obra: por exemplo as respirações. Mesmo que o seu

cumprimento métrico não esteja à partida definido com rigor, poderá estar condicionado à concepção de arco expressivo que o performer desejar incutir na sua performance.

É de toda a relevância destacar a existência da necessidade de programar a disposição todos os elementos associados à interpretação (o silêncio é um deles), numa espécie de puzzle que determina a aparição e a intensidade dramática e expressiva de cada um dos episódios componentes de uma peça musical. Será através do sucesso nesta determinação, que residirá uma maior ou menor capacidade de apreensão do arco expressivo, por parte do público.

Opções estratégicas tomadas pelo performer

Muito embora o presente tema tenha sido afluído anteriormente, existe agora a necessidade de voltar a reflectir sobre a importância que as opções estratégicas para a expressão têm na forma como poderemos ou não, condicionar toda a temporização dos momentos musicais e não musicais.

Na opinião de Lehmann, existe a certeza da inexistência de qualquer separação da prática técnica e da prática expressiva ; “experts appear to formulate key interpretational strategies rather early on in the practice period” (et al.: 2007, 98). O mesmo autor observa que algumas das mais importantes decisões, tomadas pelo performer em termos de estratégia interpretativa (a correcta agregação e disposição dos elementos expressivos) são tomadas muitos antes da existência de qualquer prática técnica que envolva elementos (passagens) da peça musical. O performer experiente tende desta forma, a procurar material intelectual que sustente a estruturação de uma performance através da recolha de variados elementos pelos normais meios associados à particularidade desta área: “Many world-class performers steep themselves in the music through listening, studying scores, and reading before they go anywhere near their instruments.” (Lehmann, et al.: 2007, 98).

No entanto, não deixa de ser peculiar e até algo contraditório, que se encontre nos dias de hoje uma certa cultura de aversão a estes meios de comprovada eficiência. De facto, observa-se ainda alguma relutância na aceitação de ideias construídas em redor dos

assuntos da performance musical, sejam eles em suporte de papel, sejam eles em suporte de gravação áudio. Isto mesmo pode ser conferido pela realização das entrevistas a performers, presentes nesta investigação, onde as suas reacções de surpresa perante certas questões da performance musical, podem ser entendidas pelo investigador, como a não preparação para a verbalização e intelectualização de assuntos performativos.

Nesta área, os estudos em psicologia da música comprovam também a existência uma certa aversão do nosso ambiente cultural musical em aceitar o possível contributo de outras performances ou outros performers, rejeitando-o com o receio de uma possível contaminação de aspectos que traíam a autenticidade de uma certa performance.

Contudo, importa salientar que não existem quais quer evidências em termos de investigação nesta área, de que o contacto com outras sensibilidades expressivas e a teorização destas, possa prejudicar o percurso e o entendimento que um performer desenvolva sobre uma determinada interpretação. Muito pelo contrário, existe em psicologia da música, a firme convicção que o performer pelos seus próprios meios, tem dificuldade em qualificar os principais atributos da sua própria performance. Por consequência, observa-se que o contributo externo (opiniões, artigos, etc.) ao acto de preparação de uma partitura, pode de facto resultar num melhoramento significativo da qualidade de uma performance.

A improvisação e a criatividade na resolução de desafios da performance

Reflectimos sobre o problema onde o performer se debate com os desafios impostos pela sua própria necessidade intelectual e física, pela necessidade de criar intelectualmente toda uma série de mecanismos de construção de uma interpretação expressiva, voltamo-nos agora para exigências impostas, não pela própria mente, mas sim pelos desafios lançados pelo acto de interpretação de uma partitura de música contemporânea.

É um dado adquirido, mas que nem por isso deixa de despoletar uma acesa discussão entre compositores (óbvios defensores), performers (geralmente os mais críticos) e musicólogos

(que normalmente tentam explicar a divisão de ideias destes dos últimos), que existe sempre numa partitura de música clássica contemporânea, a ser trabalhada pelo performer, uma certa dose de imperfeição, no sentido em que lhe falta certas indicações maioritariamente de carácter expressivo (A minha experiência atesta que, apesar da abundância de indicações expressivas observada nas partituras dos nossos dias, onde inclusive existem casos onde o compositor opta por facultar um texto supostamente inspirador e provocador de um certo estado de espírito, constata-se por vezes um infeliz desfasamento entre os anseios deste e a minha percepção do que será realizável em termos expressivos).

Gabrielsson relata o fosso existente entre o texto musical e o resultado final de uma performance. Segundo o próprio: “i hope it has also made clear the importance of studying the *sounding music* and its relations to the listener’s experience rather than staying with the simplistic picture given in musical notation” (1988, 48).

Contudo, devemos também considerar que casos existe, onde este aparente estado incompleto (não se entenda por inacabado) de uma nova partitura justifica-se pelo facto do compositor pretender estimular uma certa dose de participação da espontaneidade do performer no acto do acontecimento artístico. Em qualquer uma das problemáticas acima citadas, estaríamos a falar assim de uma pequena parte de improvisação e espontaneidade no dia-a-dia performativo e na necessidade justificada de rematar pequenas pontas soltas na partitura (quando falamos aqui de improvisação, falamos essencialmente num uso de uma certa dose de criatividade, na resolução de alguns desafios presentes nas obras de música contemporânea).

Como será fácil de entender, esta criatividade, este uso da imaginação artística, não é exclusivamente da propriedade da performance musical, ela está presente em variadíssimas formas de expressão artística e acontece sempre que existe a necessidade de adaptar uma determinada obra de arte, quer a uma determinada performance, quer às necessidades ou limitações do próprio performer.

Lehmann destaca nesta necessidade performativa, as práticas de improvisação especialmente visíveis na interpretação da música do passado século vinte (et al.: 2007, 129). Não se pretende aqui destacar ou apelar a alguma prática performativa, directamente relacionada com um determinado movimento estético. Neste sentido, é uma realidade a existência de pedaços da história da música contemporânea, onde esta prática se tornou mais do que necessária e até mesmo anexa à própria estética da obra musical.

No entanto, não é o objectivo deste texto opinar sobre as práticas performativas particulares ou típicas deste ou qualquer outro estilo musical. Nesse sentido apenas nos interessam as asserções relacionadas com a perspectiva onde acontece a adaptação de uma qualquer partitura aos interesses de uma performance. Isto é, o acontecimento onde, mediante a percepção que o performer tem do acontecimento artístico, seja *in loco*, seja fruto de um acto prolongado de aperfeiçoamento e planeamento estratégico de um concerto que se anseia pleno de êxito, aconteça pela improvisação uma mudança de certos aspectos expressivos, despoletada por uma justificada necessidade adaptativa. Poderemos nesta fase, antes da realização do Estudo Empírico desta investigação, arriscar um molde, uma teoria, onde se pode considerar que um certo doseamento na gestão dos tempos de silêncio na performance, é resultante dos estímulos surgidos da situação de concerto, e resolvidos pela capacidade de improvisação, no sentido descrito por Lehmann, do uso de uma imaginação artística.

Correlacionamos assim a capacidade de improvisar, nos moldes em que foi descrita anteriormente, com a capacidade de ser imaginativo, de procurar através da imaginação artística formas de ser criativo.

No entanto não nos parece de todo razoável, separar a necessidade de ser criativo perante um desafio performativo, sem estabelecer um qualquer tipo de link, entre esta criatividade e o contexto sócio cultural e musical, no quais se processam e acontecem as condições necessárias à germinação saudável dos eventos criativos.

Neste sentido, seria algo improvável observar um guitarrista de fado criar soluções rápidas e práticas para a interpretação de repertório clássico contemporâneo, vulgo música

contemporânea. Ou ainda, ver um especialista em música contemporânea, usar facilmente da sua criatividade específica para construir uma qualquer melodia sobre um baixo cifrado de J. S. Bach.

No âmbito desta investigação, interessa-nos entender qual o papel da criatividade e como afecta o performer na forma como este gere os diferentes momentos de uma situação performativa. Isto é, de uma forma mais directa, interessa-os reflectir sobre qual o papel da criatividade na gestão e timing dos momentos de silêncio.

Em termos do conhecimento em psicologia da música e dos estudos em performance nesta área, existe a firme convicção que o aprender a ser criativo é o resultado da acumulação de conhecimento e técnica. Lehmann dá um especial enfoque à acumulação de conhecimento através da instrução académica (et al. : 2007, 138). Idealmente, através desta, é transmitida não só toda a essência do estilo musical e por consequência a noção de timing, como também a oportunidade de acumular uma grande experiência em termos estéticos através da importante aquisição de uma larga experiência auditiva : “Only when we know what already exists can we intentionally invent something new or at least recognize that we just did” (Lehmann, et al.: 2007, 138).

Na mais recente investigação no campo neurológico, investigadores descobriram que no processo de imaginação interna da música, também conhecida no universo académico por audição, o performer usa com mais incidência as áreas situadas na parte frontal do cérebro e nas áreas subcorticais, como o “thalamus” (Lehmann , et al.: 2007, 138). Sabendo que estas áreas do nosso cérebro estão também ligadas à nossa memória e à capacidade que temos de criar imagens elaboradas e de certa forma padronizadas que potencialmente, se podem tornar numa indispensável ferramenta para a expressão pela criatividade, concluímos a óbvia existência de uma permanente associação destas duas capacidades intelectuais. Esta mesma associação pode ser retirada de Aiello (1988) que de forma bem clara sublinha no seu artigo, a correlação dos mesmos significados. Este autor compara, fazendo coincidir, a memória auditiva à capacidade que o performer tem de não só

imaginar sons, como saber antecipar e ajuizar os eventos que ocorrem de forma mais imediata na leitura de uma partitura (1988, 167).

Num processo de crescimento e aperfeiçoamento das competências técnicas de um performer, nas quais poderemos inserir a competência de usar da criatividade na interpretação, observa-se uma lenta mutação na forma como este vê o acto de produção musical. Com efeito, a mais recente investigação observa a capacidade do performer partir do uso avulso de processos de preparação técnica de uma peça (numa fase mais primária do seu desenvolvimento intelectual) para um patamar onde, através de uma mais desenvolvida capacidade de memorização, ele cria sistemas cognitivos mais estáveis e duradouros, indispensáveis ao comportamento pessoal mais maturo e experiente, em termos de performance musical.

Em forma de síntese sobre esta matéria, poderemos sublinhar a importância que a criatividade na interpretação musical tem, não só para a resolução das questões técnicas e estéticas, diretamente ligadas à performance e à expressão musical que não encontram resposta na notação musical de uma peça, como à justificável necessidade que um performer tem, de procurar formas de destaque e diferenciação da sua interpretação, em relação a todas as demais.

No entanto, como se pôde depreender dos parágrafos imediatamente anteriores, a capacidade de um performer ser criativo está epistemologicamente e fisionalmente interligada à sua memória musical e a todas as experiências vivenciadas no seu percurso académico e profissional. A consequência do lento acumular de sabedoria empírica e académica, resulta na capacidade do performer construir internamente, no seu cérebro, através de imagens mentais em si armazenadas, uma visão única, um anseio performativo, um caminho único e singular, para resolver os conflitos de um processo de criação vivo e em permanência mutação.

2.3 Ansiedade na performance: acção e influência nos parâmetros da expressividade

Refletimos até agora sobre alguns dos aspectos que caracterizam a performance musical e a relação do performer com o contexto que o rodeia. No entanto, como já tivemos oportunidade de observar, interessa a esta investigação conhecer e reflexionar sobre algumas das principais particularidades que podem representar especial influência na alteração dos parâmetros psicossomáticos do performer e por consequência, na forma como este reage em concerto e gere os diferentes acontecimentos musicais.

Começamos por definir aquele que é um dos estados emocionais que melhor caracterizam a relação do performer com a evidência do momento que se aproxima, com a consciência para o acontecimento de criação artística, o estado de ansiedade. Segundo Wilson, a ansiedade na performance é um problema comum que afecta tanto músicos profissionais como amadores. Esta aflige com especial relevo aqueles indivíduos que já apresentam alguma sensibilidade a apetência especial a um enquadramento neste estado nervoso, inclusivamente nas situações onde este mesmo quadro se encontre algo sublinhado pelas situações que envolvam uma elevada exposição pública (2002, 47).

Ao contrário do que seria espectável pelas pessoas que observam por fora a vida do músico, a verdade é que nem sempre este gosta de subir em palco. Não são raros os casos onde muitos performers abdicam completamente de uma vida relacionada com a performance musical em palco. Simplesmente não conseguem ou não pretendem coabitar em permanência com este estado emocional que, para além de compreensivelmente desconfortável, chega, em certos casos, a ser altamente incapacitante provocando o que Lehmann define por “stage fright”, que segundo o próprio “is a serious and debilitating performance problem for many musicians” (Lehmann, et al.: 2007, 138).

Segundo Wilson as reacções observáveis no performer, neste enquadramento emocional, podem ser descritas como reacções típicas de um estado de alarme (2002, 48). A existência de tais sintomas não se justificam por um qualquer receio pela possibilidade de uma performance ser considerada de baixo padrão qualitativo, mas sim, justificadas pelos

elevados padrões de exigência do próprio orgulho humano. Wilson considera tão intenso o medo que o performer sente, medo de passar por uma humilhação ou desgraça pública, que o faz entrar num estado emocional tão intenso e poderoso como o observável numa situação de pânico (*ibidem*).

Não deixa de ser extremamente interessante para esta investigação, a associação feita por Wilson entre ansiedade, perfeccionismo (pessoal e social) e controlo pessoal. Com efeito, este autor esboça um conceito onde a interacção de tais características comportamentais, pode dar origem a um quadro, a todos os níveis, debilitante (2002, 49). Segundo Wilson, tal combinação de factores apenas pode acentuar a sensação de medo e por consequência de ansiedade por parte do performer (2002, 49). É importante realçar que o mesmo autor elabora uma escala descendente, por nível de dificuldade em termos de performance, onde estabelece uma relação entre a mesma e os níveis de medo e ansiedade aferidos. Nesta perspectiva, na sua opinião, “solo performance is usually much more stressful than performing a duet, wich is in turn more stressful than in a trio, and so on...” (Wilson: 2002, 49).

Importante também para o presente estudo, é a relevância dedicada à problemática da realização de audições. Como já foi amplamente descrito, fazem parte desta investigação três aparições públicas dos investigador no papel de performer. Duas dessas aparições são constituídas por dois recitais, em tudo semelhantes a audições escolares, nas instalações da Universidade de Aveiro. Com efeito, observa-se que esta situação de concerto está hoje referenciada pelos próprios performers, como “the most stressful performance situation because they combine scrutiny and evaluation” (Wilson: 2002, 49). Mais adiante teremos ainda oportunidade de realçar o presente ponto, que ganha especial importância neste estudo.

O contexto físico e a sua influência na observação de ansiedade na performance

Nesta complexa junção e mistura de imputes variados, é de extrema importância a chamada de atenção de Lehmann para o influência do contexto, isto é, do ambiente e das

condições onde acontece uma determinada performance (et al.: 2007, 146). Este alerta tem sido comum nos mais diversos autores tidos em conta por esta investigação. Seja qual for a sua área de estudos, é comum o sublinhar da importância dos estímulos externos provenientes do ambiente que rodeia o acontecimento artístico investigado.

Neste momento, dedica-se especial saliência a este factor, porque ele será alvo de uma atenção detalhada. Nesse sentido, porque a presente investigação não é um processo linear em termos cronológicos, está em andamento a observação feita nas experiências praticas, recitais, que dedicam parte dos seus esforços na aferição da importância das alteração de certas variáveis, sendo o ambiente físico e imaterial, exterior ao acontecimentos artístico, uma delas.

Devemos assim tomar em conta a importância e influência que o local físico (e o seu legado psicológico) onde se desenvolve a performance, tem no comportamento neurobiológico do performer. Nesta concepção de espaço físico, deveremos também incluir também o público que assiste aos concertos. Lehmann define todo este contexto por “the Situacion” e, neste ponto, o mesmo autor enquadra como situação de concerto todo o “environment or circumstances surrounding a performance” (et al.: 2007, 155), seja o espaço físico, sejam as pessoas que nele participam.

Nas experiências práticas desta investigação, realizadas no Auditório da Universidade de Aveiro, foi possível aferir a pressão submetida no investigador, pelo contexto físico que o rodeava. Como se constata nos relatórios realizados, o primeiro destes recitais aconteceu num ambiente algo caótico, ruidoso e com pouco público. Nessas condições, às quais ainda se juntou a particularidade deste público ser entendido e conhecedor do que viria a ser realizado em concerto, nomeadamente a classe de Oboé desta instituição, observaram-se estarem reunidas as condições para a criação de um quadro emocional receptivo a criação de ansiedade em tudo nociva ao bom desenrolar das estratégias expressivas, previstas para o acontecimento.

Importa realçar, um pouco na medida do que já foi dito anteriormente, a existência de uma exacerbação quase desmedida da importância da subida ao palco por parte do performer.

Faz parte da nossa postura cultural. Com efeito, a tradição de concerto clássico, de música erudita clássica e neste caso ainda mais particularmente, o concerto de música contemporânea caracteriza-se no contexto social que nos rodeia, por um grande distanciamento entre aqueles que são os estados emocionais do performer e do público.

Encontra-se em Sloboda uma definição extremamente pragmática deste sentimento. Segundo o autor os músicos geralmente “constroem as suas interpretações num necessário isolamento do compositor, e ainda da audiência para quem a performance é dedicada (...)” (1988, *prefácio v*). O mesmo constata ainda uma profunda separação entre performers e ouvintes, que na sua opinião, é provocada por fortes factores sociais e geográficos (1988, *prefácio v*). A título de exemplo, é tradicional o uso de portas separadas nos concertos, promovendo e perpetuando com isso a total isolamento destes indivíduos.

Ao contrário de muitas outras tradições musicais, onde se observa a comunhão e cumplicidade entre público e performer : “In many cultures it would be strange to hear music without joining in one way or another” (Sloboda: 1988, *in prefácio v*), constata-se na tradição de concerto de música clássica erudita, uma tendência para observar o indivíduo que assiste, como alguém que se encontra naquele acontecimento com um propósito crítico. Como se torna fácil de depreender, este sentimento torna-se desde logo um elemento gerenciador de uma enorme pressão sobre o performer e por consequência ansiedade.

Esta visão do público como elemento crítico, e ainda mais, como elemento crítico especializado nesse acontecimento artístico, tende a criar uma dupla faceta do mesmo sentimento de insegurança. Ao lado de uma espectável ânsia provocada pela consciência da dificuldade de uma tarefa, aparece agora um receio no performer no sentido de não se sentir capaz de corresponder às expectativas nele depositadas - “experienced performers may fear that their past successes have set a standard they might fail to maintain” (Lehmann, et al.: 2007, 155).

À luz desta teorização, tornou-se por demais evidente que a realização dos dois recitais nas instalações da Universidade de Aveiro, parte integrante do Estudo Empírico, foi altamente

complexa em termos de gestão emocional porque era altamente espectável que estes acontecimentos fossem presenciados por músicos conhecedores das particularidades da música, da especificidade do repertório e do background do investigador/performer (tudo isto aferível na realização das entrevistas). Assim, face ao ambiente que rodeou a realização das experiências, poderemos esboçar que o estado emocional desenvolvido nestas condições, talvez tenha potenciado o quadro emocional associado à existência de ansiedade e por conseguinte, tenha alterado a percepção e a capacidade de temporização dos momentos musicais e por consequência, da forma como estes foram acontecendo, inclusive a gestão dos momentos de silêncio na performance.

Outras manifestações de ansiedade

Observa-se a existência de situações onde este estado nervoso pode mesmo ajudar o performer na sua tarefa aumentando os níveis de prontidão e alerta, níveis esses necessários para uma rápida resposta, mercê de uma elevada actividade cerebral, aos estímulos que o invadem, vindos de um sem número de direções e circunstâncias. É o que podemos designar por estado “optimal aurosal”, que significará numa tradução livre, um estado de alerta positivo.

Tanto de Lehmann (et al.: 2007, 148) como Wilson (et al.: 2002, 50) definem os parâmetros entre os quais este estado de alerta é de facto importante e representativo para a qualidade e controlo de uma performance. Ambos autores destacam também a permanência de uma sensação de desconforto neste estado comportamental, mas salientam que, apesar de persistirem as sensações físicas em tudo desagradáveis, as sensações típicas de uma situação stressante e a impressão que tais sensações estão a ser destrutivas para a qualidade da performance, a realidade é que um certo nível de estado de alerta, parece de facto ajudar à qualidade de uma performance.

Observa-se assim existir um amplo consenso relativamente à aceitação das mais valias na presença de tal estado numa situação de performance. Um nível demasiado baixo neste estado de alerta, traduz-se em índices muitos baixos de motivação e isso pode conduzir a uma performance apagada e inócua na capacidade de estimulação do público. Por

oposição, um nível exagerado deste estado de alerta, conduz o performer a um estado onde são observáveis os sintomas de um grande descontrolo na performance, como uma grande dificuldade de concentração, perdas de memória e perdas quase totais do controlo motor no acto performativo.

Importa assim reflectir sobre as implicações que este estado de alerta tem na temporização dos tempos musicais, com especial ênfase ao silêncio. Torna-se importante observar a presença de mais uma nova problemática, em termos de estudo da psicologia da performance, que é a aferição de um necessário equilíbrio entre o citado estado de alerta (positivo à performance) e um hipotético estado de pânico (nocivo à performance).

Não sendo o estado de alerta na performance, o propósito específico desta investigação, cumpre-nos a tarefa de alinhar uma hipotética fronteira, onde este estado nervoso, definido por Lehmann como “state of arousal” (et al.: 2007, 147), pode ultrapassar os limites do controlável pelo performer, levando assim a uma espécie de toxicidade nociva à performance musical e por consequência, à temporização dos momentos musicais.

Observando Lehmann (2007) e Wilson (2002), esta fronteira parece ser desenhada pela existência ou não, de um processo de equilíbrio entre os Traços de Ansiedade (traços pessoais especialmente susceptíveis ao stress), o Stress Situacional (pressão exercida pelo ambiente da performance) e finalmente o Domínio da Tarefa (a capacidade de domínio da partitura). Existem hoje modelos psicológicos capazes da tradução de tal equilíbrio. Os mais representativos são o modelos de Yerkes-Dodson: U invertido, que representa a relação entre o arousal (estado de alerta) e a qualidade da performance, e o *modelo da catástrofe* de Hardy-Parfitt (Wilson: 2002, 51). Tais modelos apresentam a seguinte figuração gráfica:

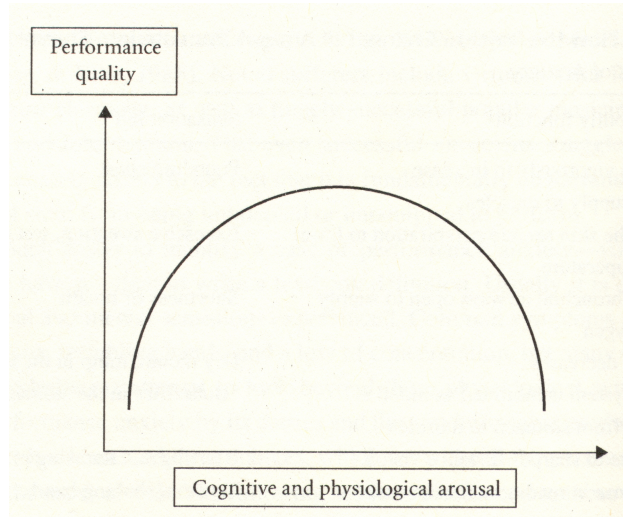


Figura 2.4 . Modelo U-invertido de Yerkes-Dodson, retirado do livro *Psychology for Musicians*, Lehmann, et al.: 2007

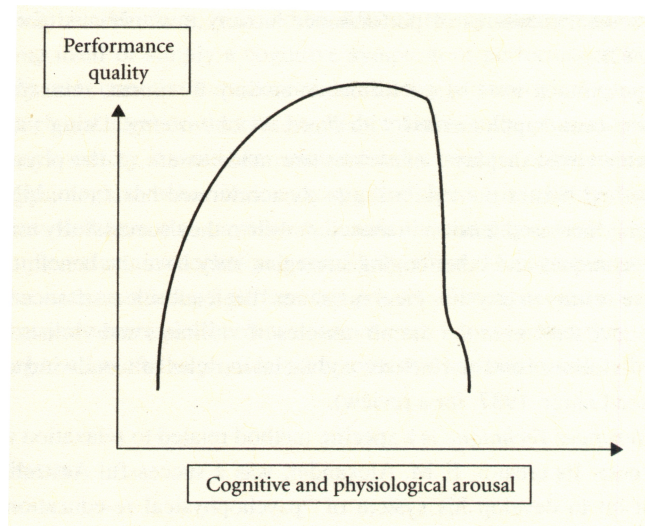


Figura 2.5 . Modelo da Catástrofe, retirado do livro *Psychology for Musicians*, Lehmann, et al.: 2007

Foram mencionados assim os aspectos considerados positivos em relação ao estado de alerta, no que foi definido por um quadro nervoso de extrema actividade cerebral, onde, como se torna fácil de depreender, podem germinar todas as condições necessárias a uma boa qualidade da performance.

No entanto, observa-se a possibilidade real desta actividade cerebral se tornar excessiva, e assim descontrolada, transformando-se numa espécie de estado tumultuoso onde a mente do performer tende a bloquear por completo, através da perfusão de um sem número de

pensamentos negativistas e autodestrutivos, ficando assim completamente inibida a sua capacidade deste prestar a devida atenção aos importantes aspectos da performance musical.

Esta exacerbação sintomatológica é caracterizada essencialmente pelo aparecimento de alguns distúrbios comportamentais na performance, como os erros demasiadamente frequentes na execução musical, aparente tensão muscular excessiva no performer, sinais claros de preocupação e frustração perante a consciência do insucesso no normal desenrolar das tarefas performativas, impossibilitam com toda a evidência a normal execução de variados aspectos expressivos da obra musical.

Não podemos ignorar a chamada de atenção de Lehmann para o facto: “ The manifestation of symptoms is likely related to the physical demands of different instruments, meaning a greater prevalence of shortness of breath and dry mouth in wind players...” (et al.: 2007, 148). Desta forma, sobressai aqui uma relação bem interessante para o contexto timing, entre a ansiedade na performance e consequente perda da capacidade de controlo da respiração nos instrumentos de sopro, originado desta forma, devido à dificuldade de relaxamento dos músculos envolvidos no acto da respiração, o encurtamento do tamanhos das respirações, tendo como consequência final o encurtamento dos silêncios ouvidos na performance de uma determinada obra musical.

Considera-se necessário conhecer de uma forma global os principais aspectos comportamentais do indivíduo numa situação de performance, pois só o conhecimento de tais aspectos permitirá uma correcta interpretação dos dados obtidos da realização dos recitais. Só com uma noção correcta dos parâmetros observáveis em termos de ansiedade poderemos ficar com uma noção mais correcta dos ensinamentos retirados dos relatórios de observação destes recitais.

No âmbito do Estudo Empírico componente desta investigação, tentar-se-á estabelecer uma relação entre os níveis de stress e ansiedade aferíveis nos dias de concerto e o tamanho dos silêncios observados quantificados de forma precisa. A este nível, será porventura

interessante, observar também a relação destes dados e das respetivas conclusões retiradas, com o ambiente contextual que rodeou a realização destes acontecimentos artísticos.

Síntese

Nesta extensa reflexão procurou-se entender quais as particularidades e condicionalismos afectos à performance que, sozinhos ou em estreita cooperação, podem exercer uma influência na forma como o performer percebe e faz a gestão dos momentos sonoros e não sonoros de uma peça musical, o timing na performance.

Em conformidade com a abordagem escolhida para esta investigação, onde se procura entender um qualquer fenómeno não como um evento único, isolado, mas sim como o resultado de uma influência multidisciplinar de eventos performativos, tentou-se entender de uma forma ampla o aspecto do fenómeno da performance, estabelecendo sempre que possível, um link com a matéria aqui em entendimento.

Deste estreito e interessante acto de relacionamento entre matérias e autores, resultou a percepção de uma estreita simbiose entre todos os actos directamente envolvidos na performance musical. Podemos assim entender a performance como o resultado da acção:

- directa: baseada na responsabilidade do performer: a forma como é analisada uma obra, a forma como a estruturação cognitiva da mesma é realizada pelo artista, a comunicabilidade da música, o gesto corporal performativo, o tipo de percepção mais ou menos estilizada das características estéticas de uma obra musical, etc..
- indirecta: estímulos externos ao acto de criação de um evento artístico: as influências de um passado académico mais ou menos distante, a pré-disposição e apetência do performer para um determinado repertório, a especialização do performer num determinado repertório, a influência de um contexto cultural e musical mais ou menos distante.

Importa reiterar as palavras de Gabrielsson. Segundo este, deveremos observar todos os resultados obtidos na interação dos diversos fenómenos associados ao timing performativo, como o resultado não de um processo linear, mas de um processo que a todos os níveis

“occur together in a complex, even-changing interaction, depending on the instrument, the performer, and the situation” (1988, 48).

Na complexa sensação provocada pela necessidade de elaboração de um gesto que estabeleça uma espécie de casualidade horizontal, de um processo de interação e estimulação que se acredita ser permanentemente circular, procuramos agora conceptualizar um gesto da forma como podem ser observadas as interações das características associadas à performance musical, e da forma como destas interações pode resultar variações no parâmetro da expressividade que se encontra aqui em estudo: a gestão dos acontecimentos não sonoros.

Da presente revisão bibliográfica, tentou-se perceber quais as particularidades associadas à performance musical que poderia de alguma forma exercer pressão sobre a expressividade afecta a este acto de criação artística.

Observamos que o processo de criação e de preparação de uma performance não é necessariamente um processo sumário ou até mesmo circunscrito num determinado espaço de tempo. Se tomarmos em conta que aspectos tão dilatados no tempo, como por exemplo a instrução académica e os mais diversos contactos com os professores que assinalaram a formação e evolução do performer como personalidade artística e intelectual, entre muitos outros, ganhamos a consciência de que o que sucede em palco é o resultado não de um pequeno retrato performativo, mas de um longo somatório de experiências que em muito extravasam as fronteiras de uma determinada experiência musical. |

Capítulo 3. O silêncio e a música

3.1. A música contemporânea

3.1.1. Definição do conceito de música contemporânea aplicado na tese

Contemporâneo

Adj. **1** que é do mesmo tempo **2** que é do nosso tempo; hodierno. *n.m* **1** o que é do mesmo tempo **2** o que tem a mesma idade; coevo(Do lat. Contemporanĕu-, “contemporâneo”)

(Porto Editora: 2011)

Em primeiro lugar urge sublinhar que esta investigação, da qual germina o presente texto, não ambiciona ser um levantamento exaustivo sobre um período específico da história da música e menos ainda um documento com esta mesma motivação, da qual poderia resultar uma complexa narração escrita sobre o silêncio.

Como vimos da análise entretanto já realizada aos contributos dos mais diversos agentes da criação musical (entrevistas), seria esta possivelmente uma tarefa tão magna quanto desajustada a toda uma problematização que está na base de todo o esqueleto da pesquisa aqui realizada.

Sendo esta tão somente uma investigação sobre um assunto que interessa aos estudos da performance musical, toda a matéria aqui tratada é observada da perspectiva de um performer que procura conferir um suporte teórico às asserções empíricas alcançadas na segunda parte desta tese.

Antes de abordarmos o contexto no qual pode ser explicada a música interpretada nesta investigação, importa definir o motivo pelo qual se aplica com ampla difusão o termo música contemporânea como definição do repertório em causa.

A resposta mais imediata, simultaneamente a mais simples e aplicável à presente reflexão é encontrada numa simples significação encontrada num dicionário de língua portuguesa de comum acesso (exemplo supra citado). Nesta tese, o emprego do adjectivo *contemporâneo* tem com único e principal propósito remeter o leitor para a consciência de estar na presença de uma obra musical escrita no nosso tempo, do nosso tempo contemporâneo, composta por “indivíduo do mesmo tempo ou do nosso tempo” (Verbo: 2006), não existindo qualquer propósito em estabelecer qualquer tipo de rotulação relativa ao enquadramento estético dos exemplos interpretados: “(...) a expressão moderna e contemporânea (música) é apenas uma designação cronológica e prescinde das linguagens usadas, das orientações estéticas e da força comunicativa dos vários autores” (Allorto: 1989, 67).

3.1.2. Enquadramento histórico e estético do repertório interpretado na investigação

Da reflexão efectuada até ao presente, resulta a firme convicção que nenhum sentido faz tentar entender um acontecimento de criação artística afecta à nossa contemporaneidade, sem levar em conta os acutilantes acontecimentos sociais e humanos que marcaram o passado século vinte. A nível social, poderemos considerar de extrema relevância os diversos ciclos afectos à ocorrência das duas grandes guerras mundiais. Assim, observa-se uma directa relação destes acontecimentos com a estimulação ou censura da radicalidade experimental de muitos movimentos musicais entretanto surgidos: a nova música.

Poderemos assim de uma forma concisa, entender a música do século vinte como um movimento divisível em três grandes ciclos: o modernismo antes da 1ª Guerra Mundial, um neoclassicismo que segundo Griffiths tentava de forma algo irónica voltar-se para uma época irremedialmente perdida (1987, 97), e um novo Modernismo precipitado pelos

acontecimentos imediatos ao fim da 2ª Guerra Mundial, especialmente num rejuvenescido Darmstadt.

Em resposta a esta nova música, música moderna cujos expoentes máximos podem ser descritos em dois períodos marcantes: início do século vinte e depois de 1950, sempre existiram movimentos orgulhosamente defensores da “música antiga” (expressão comumente usada por Grout, em “História de Música Ocidental”, 1997, que define uma vertente composicional baseada na continuação dos conceitos vindos da tradição musical dos séculos precedentes), potencialmente capazes da sustentação de padrões morais mais aceitáveis, por aqueles que viam na nova música “uma manifestação de decadência burguesa” (Grout, et al.: 1997, 697).

No entanto, observa-se não ser possível esboçar uma compartimentação rígida e por consequência um possível modelo teórico, apenas baseado nos acontecimentos criativos de uma determinada época delimitada no tempo: “Quanto mais perto estamos dos acontecimentos mais difícil nos é descortinarmos neles uma configuração histórica coerente.” (Grout, et al.: 1997, 697) . Existem compositores que ultrapassaram quase todo o século vinte e cuja obra pode ser dividida e reconhecida em diferentes tendências estéticas. A título de exemplo, a composição do conteúdo da programação dos recitais experimentais alarga ainda mais a amplitude desta realidade, com a perspectiva de inclusão num mesmo ciclo: a segunda metade do século passado, de peças tão distintas e esteticamente tão afastadas como as *SEIS METAMORFOSES PARA OBOÉ SOLO* de Benjamim Britten, ou o *SOLO Für OBOÉ* de Edison Denisov, não esquecendo claro os *4'33''* de John Cage.

Se as vidas e as obras destes compositores são o resultado de uma vivência em contextos sociais diametralmente opostos, a verdade é que em cada uma delas residem também inúmeras mudanças a nível de pensamento composicional, dificultando todo o esforço de caracterização de um ciclo que ainda nos abraça. A título de exemplo, observe-se a transversalidade de outros compositores como Igor Stravinsky por exemplo, cuja obra que se desenvolveu-se durante praticamente todo o século vinte e que pode ser fragmentada em

vários ciclos, todos eles responsáveis pela “enorme influência sobre três gerações de compositores” (Grout, et al.: 1997, 720)

Centrando agora as atenções no acto de composição propriamente dito, poderemos afirmar que o laborioso trabalho técnico e cerebral que sustentava toda a criatividade nesta nova escrita composicional, passa a levar em conta todos os paradigmas que abalam as estruturas do pensamento ocidental contemporâneo. Passa a existir uma nova preocupação na inclusão de novas relações entre o materialmente palpável, a natureza e as novas perspectivas do sobrenatural e o divino. Observe-se por exemplo a obra de Olivier Messiaen.

Antes ainda de falarmos de compositores como Messiaen, importa para esta investigação entender a euforia carregada por aqueles envolvidos na descoberta de um novo mundo, de novos territórios sonoros e consequentes aplicabilidades. Desde Russolo e as suas infernais máquinas reprodutoras de ruídos contemporâneo até Edgar Varèse, que segundo Griffiths, na década de trinta não escondia o seu entusiasmo na descoberta de dispositivos electrónicos e de todas as suas enormes potencialidades (1987: 102), existia um sentimento que quase tocava a euforia no que concerne à energia libertadora das amarras que teimosamente ainda tentavam manter preso este novo século aos conceitos musicais outrora reinantes.

Neste passado, observamos a abolição de certas fronteiras consideradas absolutas no sentido estético musical. Nunca esquecendo a existência dos considerados movimentos *Neo*, que se mantiveram inspirados nos conceitos comuns aos séculos precedentes, a música do século vinte, à qual pertencem as peças executadas no desenvolvimento desta investigação, caracteriza-se por movimentos de libertação das amarras da sustentação da música ocidental.

Nunca como antes se viu, com inquestionáveis consequências para os assuntos imediatos à performance musical, tanto espaço, tanta liberdade, permitida pelos novos conceitos de composição, estruturação e notação. O conceito de composição passa a extravasar o “simples” confinamento académico. Este completa-se agora afecto a um novo conceito de

acto de criação artística, onde factores como a notação musical e indeterminação estrutural prévia, dão lugar a um novo entendimento, onde a obra musical se recria sempre que interpretada.

É a constatação de uma nova sensibilidade fascinada pela total abertura ao acontecimento artístico enquanto algo de indeterminado. Muitas vezes de braço dada com uma nova concepção de *Work in Progress*, a composição passa a deixar também ao critério do performer toda a responsabilidade da criação *in loco* de uma nova obra musical, acontecendo assim algo impossível de prever, a indeterminação como anseio pela liberdade criativa.

É importante mencionar a importância estética deste indeterminismo, porque ele está também representado em obras cuja performance faz parte desta investigação. Segundo Grout: “ Um subproduto da indeterminação é a variedade de novos tipos de notação (...) vão desde os fragmentos de pautas com notas convencionais até às sugestões puramente gráficas de curvas melódicas” (1997, 750).

Os paradigmas socioculturais de um novo século: a génese de uma nova estética

Parece constatar-se que o homem ocidental transformou-se em simultâneo no causador e na vítima de uma transformação visível em tudo que nos rodeia. A música de hoje, a arte, as relações sociais dos nossos dias, o próprio meio ambiente, tudo parece sofrer as consequências da agressão e da vontade compulsiva de conquista humana, realizada com especial agressividade pelos caminhos da continua revolução industrial.

Vivemos agora num mundo diferente, abundantemente ruidoso. Huxley define-o numa dimensão caracterizada pela existência de um “physical noise, mental noise and noise of desire.” (2004, 3). Contudo, Huxley observa este ruído como uma vontade própria do homem moderno, segundo ele um desvio Darwiniano, onde todos os recursos tecnológicos inventados a uma velocidade estonteante parecem conduzir-lo a uma única direção, um

“current assault against silence (...) to prevent the will from ever achieving silence” (2004, 3).

No entanto, esta permanência descontrolada, este *continuum* ruidoso na tela onde está a ser pintada a história à qual chamamos presente ou contemporâneo, teve com consequência sublime, o surpreendente e marcante efeito provocado pela exposição ao silêncio. Para Warbuton: “Noise may have lost the power to offend. Silence hasn’t.” (Warbuton: 2004, 5). Assim o silêncio transforma-se em algo nunca antes sentido, muitas vezes definido por um sentimento associado ao medo e à morte, encontrando-se a justificação para a observação de Huxley. Num olhar sobre os paradigmas da arte, encarnado pelo compositor Takemitsu, fica patente o fascínio do homem do passado século pelo mundo sonoro. Takemitsu denuncia a fuga ao vazio quando levanta a questão: “hasn’t art been the human creature’s rebellion against silence?” (2004, 4)

As paisagens sonoras onde o homem se relaciona estão em permanente mutação. Desde o início do século passado que estas têm criado novos estímulos e desafios ao homem. Esta parece ser a convicção de Schaffer que de forma clara, não só sublinha que “the soundscape of the world is changing” (2004, 29), como parece estabelecer uma forte relação entre o comportamento humano actual e o universo que o rodeia. Schaffer questiona desta forma se a nossa actualidade é um mundo onde se compõem o que se ouve ou se este é influenciado pelos estímulos, por vezes chamados de ruído, que do exterior chegam ao acto de composição.

O ruído como o ponto de partida para uma nova música

Não se pode isolar nenhum gesto que procure entender a abertura a novos horizontes sonoros, sem entender e aceitar uma perspectiva onde estes novos estímulos sonoros nem sempre se rodearam de uma negatividade que está implícita na definição semântica de ruído. Como poderemos observar nas linhas que agora se seguem, o ruído é observado não como algo antagónico ao som musical, mas como algo que é a semente para um novo tipo de som musical. Ao contrário de serem vistos como dois polos gravitacionais antagónicos,

eles passam a ser parte integrante de uma nova e excitante perspectiva onde, como nunca antes, é estudado e explorado de uma forma concreta todo o sinal captado pela nossa audição.

Cox ao interrogar-se “what it’s music?” (2004, 5), tenta de uma certa forma debater uma espécie de esbatimento das fronteiras semânticas e estéticas que caracterizavam até ao século passado esta área de criação artística. Observa-se residir na opinião deste autor, uma sincera dificuldade em distinguir nos tempos de hoje “music from others: noise, silence, and non-musical sound” (Cox: 2004, 5). A título de exemplo, deveremos observar o trabalho desenvolvido por compositores como John Cage, citado por Cox, que advogou a si o uso do designado “the entire field of sound”, e segundo o qual se torna exponencialmente mais difícil e irrelevante fazer a distinção entre o que é material musical ou não material não musical.

Um dos seus fieis seguidores Morton Feldman, atraído de forma cada vez mais intensa pelo fascínio provocado pela experimentação dos limites da música, colocou em questão a fundamentação sonora da escrita musical. Pareceu-lhe a todos os níveis desinteressante, uma concepção baseada na técnica composicional vinda do mais solidificado estilo académico. Nas suas palavras, citadas aqui de uma forma sintetizada: “What it’s calculate it’s for me academic (...) for it defines itself as a technique (...) and believe me, the throw of the disse may be exciting to the player, but never to the croupier” (Feldman: 2004, 15).

Para Feldman não está em questão a beleza desta música “académica”. Para este, ela é (talvez com alguma ironia): “the most sublime” (Feldman: 2004, 15). No entanto, fica a ideia de existir algum desconforto determinado pela subjetividade emocional permitida pela associação tradicional dos sons musicais. Para Feldman o ruído parece estar imbuído de um certo pragmatismo sedutor, pois nas palavras “...it’s noise that we really understand (...)” (*ibidem*).

Ainda assim, observamos que muitos autores consideram de forma categórica que “the twenty century is among other things, the Age of Noise” (Huxley: 2004, 3). Podemos observar na primeira parte do passado século, interessantes manifestos que aceitam com

ânsia modernista, as novas paisagens do ocidente industrializado. Exemplo disso é encontrado no contributo do italiano Luigi Russolo, proeminente pintor associado ao movimento Italiano Futurista.

Na sua influente acção de rotura, Russolo, autor do manifesto *THE ART OF NOISE*, considerado por Cox “(...) among the best and influential texts in 20th century musical aesthetic” (et al.: 2004, 11), esboça um gesto onde se procura a necessidade e o anseio para uma rotura com o então conhecido ambiente sonoro que caracterizava as paisagens ocidentais. Russolo caracteriza o ambiente então conhecido, como demasiadamente silencioso, calmo, onde “the loudest of noises that interrupted this silence was neither intense, nor prolonged...” (2004, 10). Descreve-o, por inerência, como limitado na quantidade de sons que produz. Em oposição, fascinava-o profundamente a ideia de trazer para a música todas as paisagens sonoras provocadas pelos sons e ritmos das fábricas, ao ponto de tentar mesmo construir “(...) engenhocas mecânicas destinadas a produzir uma variedade de estampidos, estalos, roncões, rangidos e zumbidos” (Griffiths: 1987, 97), às quais foi atribuída a óbvia designação de “intonarumori (entoadores de ruídos)” (*ibidem*).

Esta postura abre as portas a um apelo que visava a rotura “...of this limited circle of sounds and conquer the infinite variety of noises sounds.” (Schaffer: 2004, 11). Contudo este manifesto não parece desejar uma abrupta ruptura com todo um legado musical histórico. A sua beleza é de facto sublinhada: “We futurists have deeply loved and enjoyed the harmonies of the great masters...” (*ibidem*). É de vital importância para o entendimento de todos os acontecimentos musicais, sonoros ou não sonoros que estão também representados na música interpretada no âmbito desta investigação, entender que um dos gestos mais marcantes da estética musical do passado século não consiste na rotura, mas sim na tentativa de inclusão evocativa na música, dos novos acontecimentos sonoros que invadem o ambiente do homem ocidental.

Por sua vez, Edgar Varèse procurou esta inclusão através da tentativa de sublimação do timbre sonoro. Esta característica sempre esteve inerente às preocupações da técnica composicional, mas nunca fora explorada desta forma. Associada então a uma nova e revolucionária preocupação de tornar visível e perceptível a dimensão física do movimento

do som num determinado espaço físico, por ele chamada de “sound projection” (2004, 18), Varèse recorreu os meios técnicos na altura disponíveis, muitos deles completa novidade, usando todas as suas capacidades para ampliar as características de determinados sons e ambientes sonoros.

A finalidade deste procedimento era uma vez mais, embora com motivações algo diferentes dos demais contemporâneos, o transpor para ambientes musicais uma nova concepção de som, desprovida do lirismo antes conhecido, impregnada de uma fortíssima ideia de concepção científica da qual resultou o nascimento de uma música por ele definida como “organized sound” (Varèse : 2004, 20), um trabalho intelectual que se vê como “a worker in rhythms, frequencies, and intensities.” (Varèse : 2004, 20).

Os primeiros sinais de uma consciencialização para o silêncio

A invasão de toda uma série de novos sons, sejam eles provenientes de ambientes agressivos, industriais, sejam eles provenientes de composições ou formulações com o suposto propósito de celebrar e estimular a vida humana em toda a sua plenitude e inteligência, veio em certos casos provocar a total ausência de silêncio na vida em sociedade. Segundo Schaffer, a consequência mais imediata desta grave ausência é a ânsia intelectual observada naqueles que, tendo a responsabilidade de deliberar sobre assuntos da relação da música com a sociedade, tal como o International Music Council da UNESCO, se apercebem desta grave omissão no contexto social ocidental, mobilizando-se a redução deste visível desequilíbrio (2004, 37).

Prova disso é segundo este mesmo autor, a deliberação feita por tal órgão, em Assembleia Geral, Outubro de 1969, da qual se pode retirar da sua citação o seguinte excerto: “We denounce unanimously the intolerance infringed of individual freedom and the right of everyone to silence, because of the abusive use, in private and public places, of recorded broadcast music” (Schaffer: 2004, 37).

Para Schaffer existe no meio ambiente sonoro que rodeia o homem contemporâneo uma assinalável saturação de sons, nomeados pelo próprio por “population of sounds” (2004, 32). Estes compõem uma espécie de brutal massa sonora, onde se torna evidentemente difícil isolar ou considerar, com detalhe, alguma fonte sonora em particular. Estes sons, classificados por Schaffer como “Lo-fi soundscape” (*ibidem*), em directa oposição aos conhecidos sons Hi-Fi presentes nos meios de difusão electrónicos de difusão sonora, transformam radicalmente o ambiente sonoro presente no acto da mais elementar vivência humana. São eles o resultado mais imediato da revolução industrial do início do século vinte.

Nesta indubitável evasão sonora os até então desconhecidos ruídos brutais, provenientes dos ainda rudimentares mecanismos metalomecânicos, transformaram-se assim na melhor representação “of imperialistic ambitions” (Schaffer: 2004, 36) da nossa sociedade ocidental. O homem parece viver numa permanente ambição de conquistar o território que não lhe pertence. Desde a Lua a Marte nada parece escapar a esta tendência de expansão intrínseca à natureza humana e o universo sonoro não parece ser excepção: “(...) we refuse to leave an acoustic space quiet and unpunctured by sound” (*ibidem*).

A evolução tecnológica e a sua acção na nova música

Segundo Cox, a ambição conquistadora dos novos territórios sonoros é conseguida pelo importantíssimo papel desenrolado pelas evoluções tecnológicas então observadas no início do século (2004, xii). Elas estão na base da mudança na concepção auditiva de uma nova cultura contemporânea, onde: “Early experimenters such as Cage and Schaeffer noted that device opened music to “the entire field of sound”, rather than merely the restricted body of sounds produced by tradicional musical instruments” (Cox: 2004, xii). Foram assim os primeiros passos da conquista de notoriedade por uma série de novos exploradores, até agora alheados numa espécie de marginalidade, tais como: “Luigi Russolo, John Cage, Pierre Schaeffer, Pauline Oliveros, R. Murray Schafer, and others” (*ibidem*)

Alguns dos sons provocados pelos mais marcantes eventos que definem esta nossa era, começam a fazer parte da matéria plástica sonora de vários movimentos estéticos e composicionais nossos contemporâneos. Para Schaffer essas recentes evoluções tecnológicas fundamentavam-se na evidente ambição da música ocidental em conseguir de alguma forma ganhar controlo sobre os sons dos nossos tempo, do nosso cosmos, dando origem a novos recursos musicais, deslocando-os e conferindo-lhes durações que não as conhecidas nos seus contextos de origem (2004, 35).

Talvez por isso, de forma nunca antes vista, esbateram-se as fronteiras entre o mundo sonoro e o silêncio. Nesta permanente manipulação dos parâmetros que os definem, através do uso de meios nunca antes usados como microfones e auscultadores, veio capacitar-se a possibilidade de diluição do som em silêncio e vice-versa: “forever transforming the relationship of silence to sound, giving them equal ontological status.” (Cox: 2004, 6).

A nova modernidade após os anos 50

É impossível tentar qualquer esboço a respeito do contexto onde se desenvolveram a composição das peças interpretadas nos recitais desta investigação, sem considerar as profundas convulsões sociais sucedidas após a 2ª Guerra Mundial.

Um dos efeitos mais visíveis e imediatos desta, é o assinável percurso de emigração para os Estados Unidos da América, de um sem número de notáveis intelectuais, nos quais podemos também destacar: “...the large number of composers from Europe, many of them major figures...” (Morgan: 1991, 326). É a todos os níveis notável observar já na década de 40, a junção num mesmo continente de compositores como Stravinsky, Hindemith, Milhaud, Bartók e Schoenberg, resultando disso segundo Morgan, um significativo reajustamento do mapa cultural Ocidental, conferindo a este continente uma posição de proeminência: “...whithin the international musical configuration.” (*ibidem*).

Mas deste brutal acontecimento muitas outras consequências se podem retirar. Muitas das tecnologias desenvolvidas e aplicadas com fins militares são agora do domínio público.

Nunca como antes, foi tão fácil e rápido comunicar entre continentes, sociedades e pessoas. A criação musical deixou de estar contida em pequenos invólucros fechados e contidos num determinado contexto cultural e geográfico, para se tornar facilmente acessível e vizinha. Segundo Morgan, começa agora a fazer mais sentido que nunca, a ideia de “world culture” onde um novo desenvolvimento musical pode ser conhecido com uma brevidade nunca antes possível, e uma performance musical pode ser quase imediatamente partilhada e criticada, mesmo quando impensáveis distâncias as separam (1991, 327).

Tais acontecimentos têm um resultado inquestionável: a aceitação tácita de um novo pluralismo cultural. Se a ideia de um Modernismo do início de século parecia unir numa mesma ânsia um determinado punhado de compositores, esta nova etapa parece basear-se proliferação de novas direções conceptuais, permitidas pela partilha imediata de novos conteúdos culturais.

Importa enquadrar os contributos já citados na primeira parte deste capítulo, como por exemplo de Varèse, Schaffer e mesmo de Russolo (não sendo este um “verdadeiro compositor”), como elementos representativos de um Modernismo associado ao início do século vinte, caracterizado por um sentimento de unidade que aglomerava pelos seus pontos comuns, todas as tentativas de trazer para a discussão as novas problemáticas desse século.

Segundo Griffiths, a partir da segunda metade do século vinte, deixa-se de se observar este sentimento de unidade, caracterizado pela existência de “...uncommon profusion of alliances...” (2002: Prelude, xii). Dá-se lugar a uma nova ânsia criativa baseada na pluralidade em todos os seus sentidos, onde só a energia de reconstrução se mantém igual ao início do século e à parte de qualquer suspeita. Esta ânsia veio de uma vez por todas, ditar de uma forma acelerada as diferenças entre os mais diversos movimentos estéticos.

Nunca é demais sublinhar o importantíssimo papel tido pelo aparecimento em massa, na segunda parte do século vinte, dos então revolucionários meios de disseminação musical. No entanto, nesta proliferação também se observaram efeitos adversos. Segundo Griffiths

estes acabaram por serem os responsáveis pela disseminação de uma impressão de domínio intelectual de um determinado punhado de compositores que, em certos casos, nos acompanharam até à década de noventa e mais (veja-se Boulez por exemplo). No entanto, em contraponto, o mesmo autor observa nesta altura não só um *continuum* crescimento de um universo musical iniciado depois dos anos 50, como uma enormíssima profusão de estilos composicionais, aparentemente satélites deste grandes polos gravitacionais composicionais, que, pela sua espécie e variedade, ainda hoje é difícil encontrar denominadores comuns entre eles.

No entanto, dentro de toda este prolifera actividade composicional que marcou a segunda metade do passado século e da qual fazem parte as obras interpretadas no seio desta investigação, podem retirar-se algumas particularidades que importam realçar. Griffiths observa neste período, uma certa secundarização do papel do gosto pessoal no de criação artística (2006, xiv). Parece existir especialmente da parte dos compositores considerados mais marcantes neste ciclo, uma grande esperança para: “ (...) eliminate the functioning of taste” (*ibidem*), essencialmente através de uma espécie de escrita musical axiomática ou, noutro polo, como por exemplo em John Cage, na aceitação tácita de qualquer material como material musical.

Outra das características marcantes nesta fase parece ser a total “...absence of fixed technical and esthetic conventions...” (Morgan: 1991, 328). Como se torna fácil de depreender esta tem repercussões imediatas também na performance musical.

Torna-se impossível dissociar todo o esforço para entender a composição e por consequência a performance tal como é observada nos dias de hoje, sem ter em conta o impacto provocado pela acessibilidade a todos, de novos estilos musicais como por exemplo o Jazz, a música étnica e a música ambiental, provocando com isso o que Morgan classifica de “...an eclectic mix, a colorful mélange of materials and characteristics drawn from a vast storehouse...” (1991, 328). Esta mistura eclética será especialmente visível na obra para oboé solo *ÉVOCATIONS*, escrita por Henri Tomasi, interpretada nos dois recitais componentes desta investigação.

Por tudo o escrito até agora, existe nesta dissertação a convicção que a performance de hoje não passou ao lado desta revolução. O performer é um produto do hoje. O resultado observável nos recitais efectuados nesta investigação são o resultado da adição de uma revolução composicional acontecida no período em estudo e de uma autêntica revolução técnica observável em todos os campos da vivência humana, aos quais, até o factor da evolução na construção dos instrumentos musicais, como o oboé, não podem de todo, ser ignorados.

3.2. O Silêncio na música contemporânea

3.2.1 Introdução

No seguimento de uma ampla reflexão a respeito do silêncio, interessa-nos agora observar as presentes perspectivas oriundas do debate musicológico, para dar corpo a um entendimento que se anseia pessoal, sobre o silêncio musical.

Nesse sentido procurou-se no texto que agora se inicia, evitar a tentativa de explanação de toda a história do silêncio na música, pois, muito embora tal perspectiva soe interessante à investigação é, pela sua compreensível extensão, uma matéria extremamente densa e possivelmente infindável, capaz de produzir conhecimento também ele de carácter ilimitado.

Assim sendo, o presente texto começa por visar o entendimento sobre as mais diversas particularidades afectas à vertente performativa do silêncio. Nesta, procurar-se-á conhecer alguns dos aspectos técnicos aliados à sua performance musical, bem como as causas e consequências estéticas que normalmente lhe estão associadas.

Como qualquer assunto relacionado com a interpretação de um texto musical escrito, também é considerada neste texto a diferente percepção e anseio que tanto os compositores como os performers têm da presente problemática. Nestas considerações a respeito das duas faces da mesma moeda, interessa não só conhecer o uso que é normalmente dado a esta ferramenta composicional, por exemplo o seu contributo no acesso à comunicabilidade da mensagem musical, como também a outras utilidades que se observam atribuídas no desenvolver de outras concepções, no desenvolver de outras sensibilidades.

Com efeito, muito para além da mera acção do silêncio na variabilidade dos tempos decorrentes da performance, parte integrante do timing performativo, procura-se entender a complexidade metafórica por de trás das sensibilidades que em muito extravasam a solidez conceptual da música contemporânea ocidental.

A riqueza filosófica trazida por compositores como Tōru Takemitsu ou John Cage, acrescentou valias nunca antes percebidas à definição do silêncio na música. No entanto, tal profusão de gestos tão profundamente ideados em sensibilidades estranhas a este nosso ambiente musical, parece ter vindo aumentar a dificuldade em encontrar uma explicação para o fenómeno acústico e emocional, que seja suficientemente agregadora de todas as sensibilidades artísticas, acabando talvez por isso, por ser difícil encontrar contributos que permitam encontrar uma definição de silêncio que a todos pareça consensual. É a possibilidade real da existência de uma omissão séria, não por qualquer tipo de má vontade intelectual, mas porque hipoteticamente poderá realmente definir algo simultaneamente etéreo, conceptual e paradoxal.

Um dos objectivos do texto que agora se inicia é observar o entendimento sobre o silêncio tido por alguns dos mais marcantes compositores do século passado, nossos contemporâneos, tais como Cage, Messiaen e Ives. O seu uso, longe da negatividade a que este conceito foi muitas vezes remetido, alcança uma nova definição. O silêncio deixa de ser unicamente o espaço de tempo decorrido entre dois eventos sonoros para ganhar uma relação directa com estados emocionais. Paradoxalmente, como teremos oportunidade de ver, o silêncio já não precisa de ser silencioso e pode mesmo ser representado por música que o evoca, que evoca todos os acontecimentos que em silêncio vivem na nossa alma. É um novo paradigma, fruto de uma nova relação não só com as paisagens sonoras das sociedades contemporâneas, como com os desafios de todos lados provenientes anexos aos movimentos modernistas nas artes.

3.2.2. A visão dos estudos musicológicos a respeito da performance do silêncio

Após a descrição assistida nos capítulos imediatamente anteriores e a consequente reflexão sobre o efeito em termos psicológicos da exposição ao silêncio performativo por parte do performer, torna-se pertinente entender qual é a visão dos estudos musicológicos sobre esta mesma matéria. Assim, nesta área de estudos parece residir mais uma vez a ideia (que já foi reforçada em capítulos anteriores) que não é possível observar o silêncio de uma só perspectiva.

De forma mais imediata, importa considerar que o silêncio em performance musical, mesmo na música considerada contemporânea, existe e sempre existiu na sua forma mais primária: nas pausas “as a metrical measurement of inactivity; thel you when stop producing sound and precisely how long it is til you start again” (Potter: 2007, 155).

Ao conferir uma propriedade métrica ao silêncio performativo: o intervalo de tempo decorrido entre dois sons, parece conferir-se uma associação imediata focada nos aspectos e consequências da sua quantificação. Potter observa que muitas das evoluções históricas na notação musical, nem sempre bem sucedidas, têm por base a necessidade e vontade, por parte dos compositores e performers, de aceder ou proporcionar controlo de todos os aspectos afectos à performance dos momentos não sonoros (2007, 155).

Parecem ser muitas as causas para um aparente insucesso na obtenção de uma ideia comum aos dois agentes da criação artística: performers e compositores, no que à performance do silêncio toca. Potter observa nos performers uma certa relutância em relação à necessidade de rigor na medição destes momentos (2007, 155). Segundo o próprio, esta exigência dos compositores parece de uma certa forma chocar com os anseios de liberdade expressiva desejados pelos intérpretes que sentem lhes estar a ser roubada (ou inibida) a sua vocação fundamentada na “...ideology of infinite creativity which drives the performance aesthetic” (*ibidem*).

Quer se trate de uma visão sobre do seu entendimento pelo performer, quer se trate de uma avaliação do entendimento que o compositor dele tem, parece existir no silêncio, uma multiplicidade de funções que rapidamente permite saltar de uma situação onde é reconhecido o seu papel técnico, como por exemplo a sua função na comunicabilidade da expressão musical, como o seu desempenho na construção de complexos quadros emocionais relacionados com um determinado acontecimento performativo.

No debate a respeito do papel do silêncio na componente comunicativa da performance, Potter realiza uma definição muito clara desta acção quando afirma que “Communicative silence is in large part about timing and is often a subtle combination of the predictive and the reflective” (2007, 156). Assim, este autor parece oferecer uma visão muito pragmática

nos aspectos que à performance interessam, onde o silêncio, por um lado serve para criar uma espécie de expectativa, convidar o ouvinte a uma espécie de jogo de premeditação cujo sucesso pode ser confirmado ou negado pela composição, e por outro lado garante um espaço onde o ouvinte tem tempo para assimilar o contacto as experiências auditivas que lhe precederam.

Loossef explora esta espécie de bipolaridade do silêncio, tanto em termos performativos como composicionais, acreditando que a observação da sua existência se deve a vários factores, dos quais o seu uso normativo, intuitivo e o factor tradição da música ocidental, fazem certamente parte (et al.: 2007, 10).

Torna-se importante observar que neste mesmo ponto, este mesmo autor sublinha a actual atenção histórica dada por parte dos performers à problemática da performance do silêncio, considerando ser preocupação destes a reflexão sobre “ what silences can effect in the musical narrative – and of the importance of directing contextual silences expressively in ways that make interpretative sense” , isto porque: “in silences directions may change; new paths may emerge” (Loossef, et al.: 2007, 10).

Em termos de performance musical é perceptível a extrema importância da propriedade temporal do silêncio, cuja gestão é da inteira responsabilidade do performer. Esta mesma relevância é-nos também transmitida por Crispin quando afirma que “ In live performance situations, silence may be deemed to be full of potencial energy” (2007, 132). Parece assim ficar nas mãos e critério do performer a manipulação temporal de alguns dos momentos mais importantes de silêncio numa situação de performance ao vivo. Destes, deve-se salientar o primeiro momento de silêncio que antecede o primeiro acontecimento sonoro e o último que dá por terminados todos os acontecimentos sonoros e que normalmente remete o ouvinte para um acontecimento de introspecção.

Assim, a função do silêncio varia de forma dependente a quem o observa. Se para o performer ele é uma ferramenta onde, em tempo real, é permitido a escolha espontânea de uma nova direção expressiva, para o ouvinte estes momentos de ausência de som, ganham um importante valor introspectivo onde lhe é permitido recapitular todos os

acontecimentos performativos construindo assim uma visão unipessoal dessa mesma história.

Neste sentido, podemos observar que é da expectativa do compositor que o performer consiga tornar suficientemente claro os diferentes tipos de silêncio que podem eventualmente constar de uma peça. Casos existem onde numa mesma obra, coexistam momentos de silêncio, com motivações diferentes. Isto mesmo pode-se observar por exemplo nos minimalistas gestos musicais das obras da segunda escola de Viena, por compositores como Alban Berg ou Anton Webern, onde as extremamente completas indicações de expressividade parecem não só determinar a forma expectável como o performer deverá interpretar um fugaz gesto com duas notas, mas por consequência, determinar o entendimento que este deverá ter do Silêncio que sucede este mesmo evento.



Figura 3.1 Exemplo da *Bagatelle* de Webern N°1, *Mässig* (fonte Lossef: 2007)

Um outro importante contributo para o entendimento performativo do silêncio reside na música e tradição que nos é trazida pela música de Tōru Takemitsu. Lendo Doctor, observa-se a dificuldade de Takemitsu em entender a construção conceptual, distante da nossa realidade e da natureza que nos rodeia, dos sons musicais da música ocidental (2007, 32). Sendo ele também uma afirmação de excelência da profunda tradição musical Japonesa, Takemitsu tenta construir sons, diríamos antes reconstruir sonoridades que fazem parte do universo e com isso conceder-lhes suficiente energia para o seu confronto com o Silêncio.

Este silêncio profundo e absoluto: *ma*, refere-se não só ao silêncio entre as frases, mas também à forma como cada frase é interpretada. Observa-se assim, uma óbvia relação do ponto de vista estético entre os sons e o silêncio, sendo que este, parece marcar não só de forma física, mas essencialmente estética, o fim e o início de cada movimento expressivo.

3.2.3. Diferentes percepções de um mesmo acontecimento estético

No acto de reflexão sobre o silêncio na música, reside em permanência uma emoção, um sentimento, de que se procura fazer séria e científica uma problemática que, a muitos, mesmo directamente associados a esta expressão artística, pode de facto parecer inócua, inexistente ou até incompreensível, dada a sua complexidade. No entanto, existe uma enorme relevância na observação destes sentimentos. Embora aos menos interessados possam simplesmente parecer reações mundanas, elas podem ser de facto reações representativas de um certo afastamento, talvez provocado por uma exposição a um sem número de complexas metáforas filosóficas, normalmente estão associadas à análise estética do silêncio na música.

A existência e complexidade destas metáforas é observada por Loossef que as associa ao discurso filosófico associado a esta matéria: o discurso do indizível, de algo que na realidade “we can never know its meaning” (et al.: 2007, 1). Tal complexidade não é de todo alheia a proliferação de todo um infinito de definições de carácter epistemológico e filosófico, que resulta da ambiguidade proporcionada pela própria tentativa de descrever semanticamente o que é o silêncio. Se para alguns compositores é a simples ausência de som, para muitos outros como Messiaen e Takemitsu, que encontraram nesta “música silenciosa” uma forma de chegarem mais perto de uma espiritualidade ansiada, é a conceptualização de um caminho pelo qual se podem alcançar, através de acontecimentos cognitivos profundamente gravados na nossa mais longínqua relação humana, uma espécie de divindade musical.

Talvez por esta razão, o mesmo autor verifica a dificuldade de explicação deste fenómeno que bem no fundo é invisível e que em muito ultrapassa a simples compreensão de uma

ferramenta composicional, considerando mesmo a não existência na musicologia do hoje, um modelo suficientemente abrangedor capaz de o tornar inteligível: “We’ve discovered no model that could guide this process of intersection to full effect, to define what this field might encompass ou “mean”;” (Loossef, et al.: 2007, 1). Mais, observa-se no mesmo autor, que tal entendimento torna-se realmente difícil aos olhos conservadores da musicologia dos nossos dias. Tais, tendem a demonizar todos os contributos pessoais e religiosos referentes à matéria, que pela sua natureza, se afastem do tradicional pensamento académico que caracteriza vulgarmente esta disciplina.

3.2.4. A definição e uso do silêncio pelos compositores contemporâneos

Uma das observações que urge ser feita no momento, prende-se com o facto de não ser possível encontrar uma entrada, uma definição para silêncio na última revisão de 2001 do New Grove Dictionary of Music. Segundo Doctor, a razão desta intrigante e importante omissão reside num aspecto para muitos óbvio, numa clarividente evidência, que reside no facto desta ser esta uma enciclopédia que trata da música e dos assuntos a ela correlacionados (2007, 15). Por isso parece observar-se que esta definição ainda hoje é considerada supérflua e portanto omitida deste importante contexto.

O mesmo autor sublinha ainda que, a necessidade da presença de tal definição, não parece estimular o aparecimento de discussão susceptível da criação de vontade de inverter a presente situação. Se pelo contrário existem muitas outras “noisy discussions about the content of the revised dictionary, I don’t remember there ever being a suggestion that we include an article on Silence” (Doctor : 2007, 15).

Esta mesma opinião é partilhada no interessante trabalho de Julie Sutton, Terapeuta Musical, que observa a parca documentação existente em relação ao tópico do silêncio (2007, 170). Embora se reconheça que de uma certa forma a música nasce de um leito constituído pelo silêncio, existe na verdade uma realidade que a própria autora considera de paradoxal, onde “...music literature has concentrated on sounds rather than what occurs between and behind them” (*ibidem*).

Constata-se uma realidade onde não existem muitos contributos para o entendimento e descrição do silêncio na música: “Musicians have tended to neglect long-term study of silence, relying on sounds – phenomena that are easier to capture, describe, talk or write about” (Sutton: 2007, 170). Também para Sutton, uma das principais razões para isso, talvez resida numa visível complexidade da matéria em questão. A esta, está certamente associado o facto de se estar a tratar algo de esotérico, dificilmente palpável, onde, ao contrário do som e da harmonia, pouco ou nada fica para recordar (a verdade é que depois de uma performance não podemos certamente cantarolar o silêncio). Não é por isso de estranhar a comum tentação de qualificar-lo como a ausência de algo, o vazio, o oposto da comunicação, isto é, definições normalmente carregadas de alguma negatividade e às quais os músicos ocidentais não são, de todo, alheios.

No mundo da música ocidental, estas definições deveras limitativas de tão importante recurso estético, encontram-se na base da razão para existência de uma espécie de afunilamento, de um estreitamento intelectual e perceptivo, para o entendimento e aceitação do silêncio como algo que extravasa as limitadas definições dos nossos dicionários académicos. Tal aceitação é facilmente perceptível em culturas não ocidentais, onde o mesmo silêncio é entendido não como algo vago, vazio ao homem, mas sim como a expressão de uma atitude comportamental para com o mundo, usando-o como uma forma de relacionamento com este, pela reflexão e meditação.

Uma das definições do silêncio que agora se torna possível observar, prende-se com a visão que dele é feita por compositores contemporâneos, tais como Charles Ives e John Cage. Embora numa análise mais imediata pareça algo paradoxal falar deste assunto na música de Ives, a verdade é que segundo os seus escritos o silêncio está deveras presente em toda a sua música e em nada fica a perder para os sons e os motivos musicais que lhe são particulares. Aqui, nesta música, podemos defini-lo como algo conceptual. Algo imaterial que não antecede, mas que é alcançado através música. É o mesmo silêncio que consegue existir em nós, residente na capacidade de abstracção humana de todos os ruídos que a rodeiam.

Uma realidade bem presente, é a observação de peças de Ives onde é descrita pelo próprio a existência de silêncios compostos. Isto é, a criação através dos sons, de atmosferas descritivas e evocativas do silêncio. Segundo Brooks, em *Unanswered Question* e *Central Park*, datados de 1906, Ives tentou compor o que ele próprio parece ter definido por Silêncio dos Druidas e por Silêncio da Noite e da Escuridão (2007, 102). Ives parece ter conseguido este efeito criando efetivamente música que nos cria uma sensação de vazio, imóvel: “hear “silence” when the “music” stops, even though in “fact” the sound is continuous(...)” (*ibidem*), em oposição a uma outra música que parece encaminhar o ouvinte para uma determinada acção, isto é, despertá-lo.

Num outro oposto, temos por exemplo uma concepção de Messiaen, que está intimamente relacionada com a vivência extremamente comprometida do compositor com a religião católica cristã. Segundo Christiaens, esta concepção de silêncio, particularmente visível na sua música “characterized by a very slow tempo, very soft dynamics, harmonic stasis and a silent, contemplative atmosphere” (Christiaens: 2007, 55) está extremamente diluída nas razões e práticas religiosas. Não poderemos esquecer que algumas destas foram também compostas para ser interpretadas em espaços religiosos.

Assim, segundo este mesmo autor, o silêncio pode ser definido como um conceito filosófico através do qual se atinge a contemplação divina. Messiaen, servindo-se da concepção estética de silêncio comum a muitos outros compositores, confere-lhe uma nova definição associada a uma concepção de silêncio intemporal onde o Eterno acontece, na sua mais divina acepção. Encontramos assim uma nova definição de silêncio onde, “starting with these common elements, Messiaen tried to tune his music content, or, at least, to create the appropriate atmosphere to accompany the Roman Catholic ritual...” (Christiaens: 2007, 55).

Para Christiaens, parece existir a convicção em Messiaen que o silêncio tal como ele é definido pelas mais simples e imediatas definições semânticas, isto é, pela total ausência de som, vazio físico, não existe. Para este autor, muito para além desta imediata definição, o silêncio representa acima de tudo o alcance de um estado de espírito pelo ouvinte, e como

tal, pela sua presença e efeito: “stands for a definitive kind of presence rather than absence” (Christiaens: 2007, 57).

No cinema, parece observar-se existir uma certa exploração da ambiguidade semântica associada ao silêncio. Stan Link, na observação sobre o silêncio nesta forma de criação artística, descreve o seu uso como algo que vai muito além da sua simples experiência absoluta (2007, 71). Parece assim que o silêncio em cinema é definido por uma extrema interação de acções, nas quais a música, a imagem e o próprio diálogo se relacionam num acto de extrema cumplicidade, que procura ser evocativo de um estado de espírito, esse sim, aquele em que imediatamente o identificamos. Isto é, numa acção exemplificativa, Link demonstra por exemplo que o silêncio de uma morte em cinema, é na realidade composto para combinação de diversos estímulos sensoriais todos eles suficientemente capazes de chamar a si, a tradução do verdadeiro silêncio, do vazio que na morte reside.

Assim, a constatação que mais imediatamente podemos fazer, é que o silêncio está presente em todos os aspectos da música. Os performers usam o silêncio para dar sentido aos seus anseios de comunicação e estruturação. A título de exemplo, Sutton observa tal comportamento na música improvisada em dueto (2007, 172), onde o uso do silêncio tem o significado de “structural points as a means of slowing the overall pace of music, stimulating affective changes in the performing musicians and their listeners” (*ibidem*). O mesmo é usado pelos compositores como elemento composicional essencial.

No entanto, segundo Loossef, a música e os músicos ocidentais insistem em ignorar a sua presença, concentrando a sua atenção e comportamentos numa espécie de ditadura imposta pelo exclusivo desviar da atenção para a organização e relação entre os sons e os códigos com eles relacionados, numa postura onde “embracing silence as a positive, active entity was simply not in their thought spectrum (...) for many composers, silence within their music does not represent a single idea” (Loossef, et al.: 2007, 2).

Assim, em termos estéticos, estamos perante uma certa multiplicidade visível na abordagem e entendimento sobre o que é o silêncio. Se observarmos por exemplo a dinâmica de pianíssimo, ou ainda mais reduzida na música destes nossos dias, num limiar

da nossa capacidade de audição, esta é para muitos entendida de forma pragmática como apenas o início da dinâmica da música. No entanto, esta fronteira no limiar da audibilidade, onde não se consegue identificar com precisão bem onde o silêncio termina e onde o som começa, pode significar para muitos outros compositores a manifestação de processos comportamentais, associados a um sem número de acontecimentos pessoais, sociais, religiosos, que aproxima o ouvinte de complexas e profundas experiências auditivas.

Doctor observa o silêncio na música Ocidental, não como o grande impulsionador da capacidade expressiva desta, mas sim como algo que lhe presta vassalagem, que existe para funcionar como elemento agregador, estruturante, suficientemente capaz de conduzir a percepção do ouvinte a um determinado acontecimento criativo (2007, 18).

Torna-se particularmente importante observar a capacidade que o silêncio tem de proporcionar um determinado enquadramento de uma performance, num determinado contexto performativo. Por outras palavras, é notado pelo mesmo autor que na música dos nossos dias tal desempenho além de espectável: todos nós consideramos a existência daquele silêncio protocolar antes e depois da performance de uma peça, é parte integrante de toda uma concepção de espetáculo onde este se junta à típica cessação de ruído pelos ouvintes e ao lento diminuir da intensidade das luzes da sala não afectas à performance.

No entanto o uso de tal função parece não ser exclusiva dos espetáculos por nós assistidos nos dias de hoje. Com efeito mesmo noutros períodos musicais observaram-se estratégias composicionais vocacionadas para este enquadramento emocional do público. Especial exemplo disso são os trabalhos do período clássico, de Mozart, Haydn e Beethoven, onde se observam nos momentos iniciais de uma obra musical, geralmente lentos e algo mais majestosos, intercalados por momentos de silêncio com (pelo menos) igual duração.

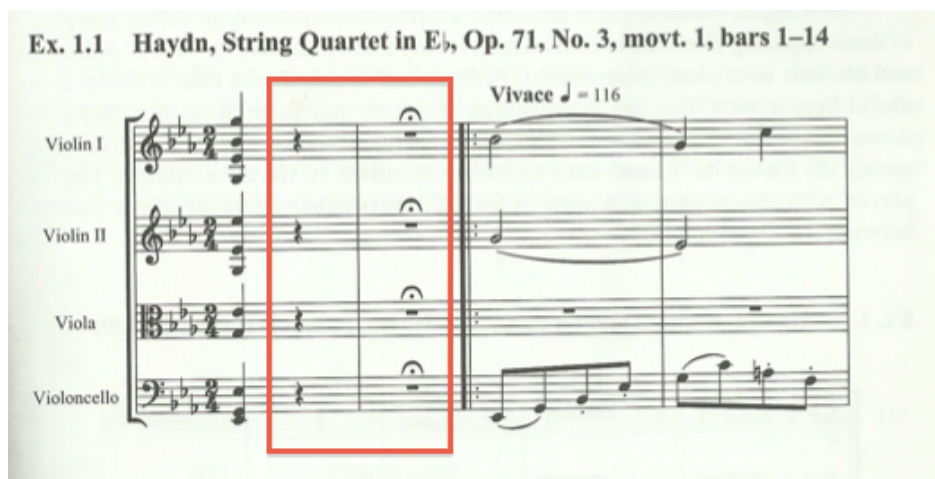


Figura 3.2. Exemplo quarteto para cordas em Mib M, Op. 71 (fonte Loossef et al.:2007)

Como se pode observar neste exemplo musical, após um acorde tradicionalmente interpretado de forma resolvida, isto é, em dinâmica *Forte*, segue-se um momento de silêncio, neste caso de duração bem mais prolongada do que o momento sonoro que o precedeu e que assume o papel na textura sonora de enquadramento do público para o acontecimento de criação musical que se inicia. Neste momento o silêncio “lacks sound, but not motion, the moment of not sound carrying forward and raising urgent expectations of what is to come” (Doctor: 2007, 18).

Neste compositor, parte central de um período estilístico, observa-se também o uso do silêncio para um papel componente da gênese da textura musical, entendida como um utensílio composicional. Este, intercalado com os acontecimento sonoros, servia um propósito técnico: a criação de um sentimento de expectativa na dialética tensão/relaxamento dos acontecimentos expressivos. Isso foi conseguido através da progressiva inversão da duração dos momentos observados no primeiro compasso do exemplo musical aqui exposto. Agora o som, sempre intercalado e interrompido por momentos de silêncio cada vez menores, começa de uma certa forma a agitar-se, a progredir harmonicamente, até à apresentação de um momento de alta intensidade expressiva. O silêncio serviu então para criar uma certa ansiedade para uma certa explosão emotiva provocada pela afirmação de uma nova ideia musical.

Encontramo-nos nessa altura, num movimento de ascendência do som sobre o silêncio. Nesse gesto, onde as frases musicais exercem quase todo o domínio da expressão numa obra, dá-se um fenómeno completamente oposto ao anteriormente descrito: a total negação do silêncio.

Este progressivo agitar musical caracteriza-se por um gesto composicional onde os acontecimentos sonoros, acorde e frases musicais, ganham progressiva importância ao ponto de, no conhecido momento de desenvolvimento, normalmente caracterizado por uma grande revolução emotiva, catarse emocional, desaparecerem por completo as pausas, privando o ouvinte do silêncio necessário à introspecção e porque não, descanso.

É a sublimação dos acontecimento sonoros. A invasão dos nossos sentidos pela emoção dos sons. Este gesto tão característico por exemplo nos desenvolvimentos das sinfonias de Beethoven, vem mais tarde dar origem a um género composicional onde se procura simplesmente a total ausência de pausas. São geralmente secções centrais dos andamentos, onde todas as vozes expõem em simultâneo os diversos motivos musicais, não havendo portanto silêncio porque todas as vozes se entrelaçam negando-o. É uma forma de compor onde se observa que o “denial of silence is the focus of the Western art music canon, the expressive foundation of which requires sound as a basic, essential element” (Doctor: 2007, 21).

Não deveremos no entanto pensar que o objectivo de muitos destes compositores é a total privação e acesso do público ao silêncio. Nesta música existe antes uma “notion of silence acting upon a musical continuum” (Doctor: 2007, 24). Isto é, nesta ideia metafísica da continuidade musical infinita, os compositores expressam uma ideia criativa através da qual, a experiência sensorial vivida remete o ouvinte para uma experiência onde o tempo não tempo significado. Isto é, para uma noção de infinito, de universalidade, que o afasta do som e o remete para o silêncio através da introspecção.

Esta mesma ideia onde se procura evocar o silêncio através do continuum sonoro, pode ser observada na música de órgão de Olivier Messiaen. Segundo Christiaens, Messiaen procura nas características físicas do som do órgão a definição de um silêncio que, porque

neste instrumento não lhes são aplicadas as limitações de um instrumento de arco ou de sopro, pode ser no absurdo infinito (2007, 58). A ausência daquele arco tão característico num qualquer instrumento que vai do ataque à extinção de uma nota, não existe no órgão e essa particularidade é observada como uma ausência expressiva, um vazio emocional e portanto um silêncio evocativo.

3.2.5. Funções do silêncio na música

Sutton afirma de forma algo contundente que: “ It is not possible to discuss musical silence without brief reference to musical time, for silences in music appear to alter time” (2007, 172). Parece assim existir uma sensibilidade onde se equaciona uma relação permanente e inolvidável do silêncio com os aspectos temporais da música, isto é, com os aspectos directamente afectos ao timing musical. No entanto, Sutton leva a definição de tempo a algo muito menos imediato que o intervalo entre duas notas musicais. Existe nesta concepção uma ideia onde o silêncio tem a função de tela temporal onde são pintados os acontecimentos sonoros e findos os quais, se regressa a uma espécie de tempo cósmico infinito.

O silêncio na música parece envolvido numa enorme multiplicidade de funções, que, facilitando o reconhecimento da sua presença, tornam especialmente fecundas todas as tentativas de o definir e de responder às perguntas que este levanta. Este pode tornar-se particularmente evidente na música mais calma, mas no outro lado da moeda, pode sublimar-se tornando-se particularmente vivo quando intercalado com frenéticos momentos da acção performativa. Pode fundamentar-se e reconhecer-se nas mais elementares acções típicas da comunicação oral. Pode até roubar protagonismo à própria música ganhando um real significado estrutural, remetendo os ouvintes para um estado de contemplação que os faz abstrair do mundo dos sons meramente musicais, isto é, a definição de silêncio varia porque variam não só as condições físicas e emocionais da sua existência, como a personalidade de quem a ouve.

De facto, são muitas as situações onde acontece esta confrontação pelo protagonismo entre a música e o silêncio. Esta luta pelo papel principal na tentativa de descrever paisagens

emotivas, como o contacto com a morte ou com uma outra qualquer experiência intensa, não é exclusiva das manifestações das salas de concertos. A mesma parece ser observada por exemplo no papel atribuído a cada um deles no cinema. A construção e manipulação não natural e espectável, com recurso a meios digitais, de súbitas paisagens sonoras, na qual o silêncio ocupa um papel de destaque, tendem a estimular a criação de estados nervosos que intensificam emocionalmente o resultado da projecção das imagens ou cenas completas.

Como foi amplamente reconhecido em capítulos anteriores, umas das funções mais comumente atribuídas ao silêncio é sem dúvida, a sua função comunicativa. Ao articular e separar os acontecimentos sonoros, actua proporcionando clareza na mensagem. Em termos musicais poderemos observar estes elementos em pequenas pausas, respirações, que, não duvidando da sua importância técnica em termos composicionais, não lhe pode ser atribuída importância conceptual ou valor estético por si só.

No entanto, a música do século vinte parece rica em acontecimentos estéticos que potenciaram o crescimento exponencial destes períodos de tempo sem actividade sonora. Neste novo mundo, na riqueza e efemeridade de todos os seus acontecimentos estéticos, parece ter começado a existir uma nova sensibilidade para o silêncio também despertada pelo exponencial interesse da área da psicanálise, de Freud e Lacanian, por esta matéria. Crispin procura entender este interesse, justificando-o pela observação da capacidade do silêncio se tornar numa espécie de gatilho para uma série de reacções psicológicas associadas à sua exposição (2007, 134). Para o mesmo: “Silence is fragil, but the ideia of silence is immensely powerfull. For human beings, this is a source frustration...” (2007, 134).

Observamos estéticas onde se torna fácil constatar que os silêncios na realidade têm mais significado em termos de presença, que os próprios sons. Este ascendente, parece ser fruto da extrema economia de meios composicionais que caracterizou a chamada segunda escola de Viena, e que conduziu a uma “extreme concentration of expression through minutes focus on the quality of sound” (Doctor: 2007, 28).

3.2.6. O Silêncio evocado pela música

Um dos grandes paradoxos no estudo do silêncio na música é observar que existe música, composta por compositores como John Tavener, Tōru Takemitsu e Olivier Messiaen, que tem o propósito de descrever e assinalar com especial relevo a sua capacidade contemplativa e espiritual. A respeito deste mesmo assunto retira-se em Christiaens uma citação de inegável pragmatismo: “Music as an evocation of silence: it’s hard to imagine a stronger paradox” (2007, 57).

Ao passo que John Tavener por exemplo, tentou explorar o: “metaphysical meaning behind the notes” (Loossef, et al.: 2007, 4), Takemitsu explora a forma como a música se expressa no contexto cultural Japonês, dando especial relevo à essência estética do *ma*: os espaços de silêncio entre eventos musicais.

Na mesma linha, segundo Loossef, Messiaen explora na sua obra “*VIGINT REGARDS SUR L’ENFANT JESU*”, escrita em 1944, a relação paradoxal entre o som que procura definir o Silêncio, onde não raras vezes, os silêncios descrevem sons e os sons definem silêncios. Exemplo particularmente interessante parece ser a décima sétima peça desse conjunto: “*REGARD DU SILENCE*”. No entanto, segundo Matew Hill, parece observar-se que a noção de som descritiva do Silêncio, não é de todo tão imediata (2007, 40). Nesta peça, observa-se um estilo composicional que tenta, pelo som, criar uma espécie de contemplação de um Silêncio que representa uma concepção de destino, um destino altamente enraizado na mais profunda e assumida tradição Bíblica Cristã. Uma espécie de representação pelos sons, do destino fatal que Cristo aceitou em Silêncio.

Segundo Hill, Messiaen também traduziu o som como a total ausência de som (2007, 45). Neste sentido este compositor parece comparar o silêncio à escuridão e parece procurar nesta o processo de imersão de todas as cores, neste caso todos os sons. É portanto uma complexa relação, resultado de uma certa ambiguidade conceptual. Se por um lado Messiaen observa o silêncio como a total ausência de som, também o tenta evocar através dele. Aqui o compositor gravita na própria definição semântica de um mesmo conceito

estético, onde a concepção de escuridão pode simultaneamente definir o que nada existe: o silêncio absoluto, ou o local onde toda a contemplação divina acontece.

No entanto, na observação da complexidade de tal tradução, salta a pertinente dúvida lançada por Christiaens: “is music capable of evoking this silence and timeless and the religious dogmas for which they stand?” (Christiaens: 2007, 55). Segundo Christiaens, Messiaen encontra resposta a esta dissidência na aceitação da existência de uma réstia de materialidade da música enquanto forma de expressão artística (*ibidem*). Para Messiaen a componente imaterial da música incapacita-a, conseguindo apenas assim aflorar a dimensão das verdades das suas crenças religiosas cristãs.

Não querendo e não se podendo de todo desvalorizar o trabalho de tais compositores, figuras incontornáveis da música do passado século, parece observar-se na opinião de Loossef, uma realidade onde existe uma certa superficialidade na forma como é abordada a questão estético/filosófica da força que reside dentro do silêncio (et al.: 2007, 5). Nestes compositores, ele é definido pelas características anexas às linguagens composicionais residentes nos contextos culturais de cada um destes nomes e, talvez por isso, podem na realidade estar feridas de uma espécie de superficialidade comportamental e emotiva, onde o silêncio é de uma forma demasiadamente imediata, relacionado com algum tipo de misticismo, religiosidade ou função terapêutica.

Mais, Loossef sublinha a superficialidade de tal comportamento classificando-o até de “an act of delusion” (Loossef, et al.: 2007, 5). Na sua opinião, no uso por parte dos compositores de aspectos, comportamentos e ferramentas que nos são familiares reduz todo o potencial de transcendência e misticismo afecto ao silêncio. Embora reconhecendo que a música não é em si só “a form of contemplation” (*ibidem*), considera que esta pode ganhar um real significado e essência se for resultado da contemplação pelo silêncio. Isto é, a música não deve ter como objectivo de descrever o silêncio, simplesmente deve ser fruto da sua contemplação.

3.2.7. Sociedade versus silêncio

Não é possível definir a evolução que o conceito de silêncio sofreu no decorrer dos tempos, sem considera-lo num espaço onde sempre decorreram muitas mudanças do paradigma do modernismo na arte, na expressão artística. Para Darla Crispin, um dos períodos onde esta observação se torna mais marcante, parece ter sido as acções desenvolvidas por algumas vertentes da arte moderna do século vinte, especialmente aqueles cuja contemporaneidade é anexa ao ambiente vivido na altura da Primeira Guerra Mundial (2007, 128). Com efeito, segundo esta mesma autora, a concepção que temos do silêncio parece ser consequência da tentativa de esquecimento do tradicional, por parte das vertentes artísticas atrás descritas.

Assim, o silêncio na música tem sofrido com as mudanças de todo o ambiente social e com o processo de evolução dos paradigmas da nossa sociedade. Com efeito, toda uma série de acontecimentos industriais que marcaram o início do passado século, resultaram numa alteração das paisagens sonoras ocidentais, dos sons e ruídos que lhe estão afectos. Esta evolução, à qual não está certamente alheia a descoberta e proliferação dos novos meios sonoros electrónicos, resultou num nunca antes visto esbater de fronteiras, entre o entendimento humano do som, ruído e silêncio.

II- O CONTRIBUTO EMPÍRICO

Capítulo 4. Enquadramento metodológico

4.1.Introdução

Uma vez conhecido o ponto de partida para esta investigação, no que resulta de um sem número de questões que despertam a curiosidade do investigador (entretanto já avançadas na formulação de toda a problemática), importa saber qual(ais) a(s) ferramenta(s) que permitirão conferir validades científica a todo este trabalho de pesquisa e análise.

Com efeito, não é alheio a este capítulo, a intenção de formular uma profunda reflexão de qual será ou deverá ser a atitude do investigador, associada à investigação no âmbito dos Estudos em Performance onde é o próprio investigador o objectivo da investigação.

Importa assim reflectir sobre qual será a sua postura, mediante tão complexo e melindroso contexto. Tal como ficou exposto no capítulo introdutório, este é movido pelo interior sentimento de compreensão de um fenómeno que lhe é caro, o que Stake define “um interesse sincero em aprender” (Stake: 2009, 17) e que pode ter um sincero significado na qualidade da sua performance. O facto de ser o próprio investigador a observar-se e observar a sua interação com o contexto no qual acontece o fenómeno em estudo, pode levar a uma normal mas bem intencionada distorção dos elementos observados e, mais sério ainda, a uma errónea percepção dos elementos retirados, tendo como consequência uma observação distorcida e menos precisa do ponto de vista científico.

Nas seguintes páginas o investigador tentará enquadrar no âmbito do contexto de investigação em Ciências Sociais, a origem, o desenvolvimento, a razão e a justificação das possíveis asserções conclusivas desta extensa investigação. Nos parágrafos que agora se seguem, procurar-se-à abordar de uma forma metódica e clara, todos os aspectos que com maior pertinência devem constituir esta metodologia de investigação, enquadrando-os na medida do possível, com o objecto em estudo.

Assim, após uma introdução onde ficará descrita de uma forma mais global o porquê da escolha do Método do Estudo de Caso, como estratégia principal para linha condutora da investigação e de todas os principais traços que a caracterizam, seguir-se-á a explanação mais detalhada das particularidades desta metodologia. Desde a justificação teórica, das particularidades na selecção do Estudo de Caso em análise, de quais os objectivos que se pretendem satisfazer com esta, passando pela explanação da forma (e no porquê) como se procederá à fase de interpretação do observado, procurar-se-á entender a conceptualização que servirá de estruturação das experiências prácticas e na qual se sustentará a elaboração de todas as questões resultantes da problemática performativa.

Torna-se prioritário entender quais as principais características que pautaram a escolha da Investigação Qualitativa como meio (não fechado como veremos mais adiante) para dar resposta às necessidades de aprendizagem e descoberta despoletadas pelo nascimento deste estudo. O maior objectivo será refletir sobre a validade na forma pessoal e interpretativa como estas vão sendo registadas, existindo espaço para a descrição do eventual reconhecimento antecipado dos erros, omissões e más interpretações, que normalmente estão associados à subjetividade interpretativa deste tipo de investigação.

Este acto reflectivo prosseguirá com a descrição da crucial importância que neste tipo de investigação é reservada à fase de recolha de dados (com todas as variáveis que lhe estão implícitas), bem como à consequente interpretação do que irá ser, no ideal teórico, a fase da análise e interpretação dos dados recolhidos no trabalho de campo. Nesta, serão definidos os princípios teóricos seleccionados e relacionados com a génese de interpretação escolhida para o exercício reflectivo: Interpretação Directa, bem como as estratégias que conduzirão ao encontro de correspondências ou padrões deveras importantes para a obtenção das generalizações pretendidas.

Com efeito, sendo o principal objectivo de uma investigação com este carácter a procura pelo alcance de asserções de carácter generalista, a que chamaremos de Macro Asserções relativas ao tema em estudo, estabeleceremos os princípios de validação teórica seguidos para a certificação do rigor científico de tais conclusões. Serão definidos teoricamente quais os princípios que estão presentes neste acto, estabelecendo quais as estratégias de

triangulação protocolares assumidas para o cumprimento e alcance da tão desejada necessidade de exactidão na interpretação dos elementos retirados da observação em campo.

Concluir-se-á este acto reflectivo relativo aos princípios deontológicos que pautarão a realização desta dissertação, com a descrição das estratégias e princípios teóricos presentes na elaboração de importantes relatórios de observação entretanto construídos sob o desenrolar de cada uma das experiências práticas. A estas serão articuladas as motivações e ansiedades intelectuais envolvidas no contexto de um Estudo de Caso de carácter iminentemente pessoal (interno).

4.2. Análise Qualitativa – Estudo de

Caso: O enquadramento da presente investigação

Lessard-Hébert acredita que a análise qualitativa não é uma área de investigação descoberta no passado século vinte. Segundo este, observam-se nos movimentos intelectuais científicos dos séculos procedentes, gestos reflectivos que tiveram como objecto de estudo fenómenos e preocupações, não exclusivas da sociedade dos nossos dias (et al.: 2008, 52). Existe assim por parte deste autor, um necessário enquadramento das metodologias de investigação qualitativas numa componente histórica e social que não pode ser ignorada, isto é, a Análise Qualitativa tal como a entendemos hoje, visa o entendimento dos fenómenos que nos rodeiam no nosso dia-a-dia.

Se entendermos o acto interpretativo da observação num determinado espaço físico ou contexto intelectual como algo inerente à nossa condição de Ser capaz de aprender através da observação, podemos facilmente examinar a capacidade do homem em atingir conhecimento, asserções ou generalizações, através da sua interacção com estes meios que o rodeiam. Assim, no contexto da performance parece existir uma sensibilidade para a necessidade de criação de conhecimento através de uma atitude que, pela sua sistematização, pelo uso de ferramentas precisas, se assemelha e identifica como Científica e Experimental.

Tentando estabelecer uma relação com o que foi agora dito, com a Música numa visão de disciplina de criação e acumulação de conhecimento (muitas vezes nomeado de tradição), podemos afirmar que alguns dos (infelizmente poucos) trabalhos sobre interpretação musical que chegaram até ao nosso dias, tiveram na sua génese uma forma embrionária de Análise Qualitativa, tendo em conta a sua forma de observação em campo, das práticas e costumes da performance musical da altura. É óbvio que o(s) autor(es) destes poucos trabalhos basearam o seu conhecimento escrito numa atestada e necessária pesquisa, realizando uma interpretação e interiorização das práticas comuns à altura. Esse acto de sistematização e de conferir um aspecto rigoroso a uma prática performativa considerada do senso comum, não é mais do que um dos objectivos da Investigação Qualitativa em Estudos Performativos dos nossos dias.

No entanto a Análise Qualitativa tem ou são-lhe reconhecidas, algumas limitações relativas aos pressupostos de exactidão, tal como é associada epistemologicamente a concepção de ciência nos dias de hoje. Porque esta ciência está fundamentada num processo de descoberta de uma sensibilidade pessoal, observação e interação com o meio, de constante questionamento, de verificação *in loco*, encontra-se na visão de muitos, fragilizada pela sua associação a uma componente empírica e sensorial do investigador (ainda mais quando falamos, neste caso, das emoções e sensações de um performer).

Esta ciência, reagindo como defesa às vozes que se observam mais críticas em relação a esta ciência e que se levantam em relação à aparente falta de exactidão como método científico, procura ainda hoje, metodologias que satisfaçam simultaneamente quer a necessidade de um rigoroso processo de construção de conclusões quer, simultaneamente, a tolerância e flexibilidade indispensáveis ao estudo da interacção de indivíduos e das suas práticas, isto é da dimensão social do contexto em observação.

A investigação procura na sua vertente prática, isto é, do trabalho de campo, recorrer a metodologias e equipamentos de investigação cujo rigor se encontra já devidamente rectificado, tais como o uso do Vitaljacket® (para medição e visualização dos batimentos cardíacos do performer em tempo real) e o uso do Teste do Cortisol (para aferição, através da recolha de saliva do performer e de uma amostra do público, dos níveis de ansiedade).

Poderemos assim enquadrar esta investigação sobre o silêncio, como uma exploração teórica que tem por base científica a Investigação Qualitativa de carácter essencialmente Interpretativo.

Reflectindo sobre o exposto em todo o capítulo da introdução à tese: Introdução, Objectivos, etc., existe nesta investigação uma genuína motivação não só em reflectir sobre a problemática do silêncio performativo, como em aprender algo de realmente sólido e eficaz, em relação à prática performativa a solo. Observa-se também, uma motivação intrínseca ao acto de reflexão sobre qualquer um dos aspectos relacionados com a técnica da performance musical, que é o contributo do assimilar de compilar conhecimentos para uma melhoria dos padrões de qualidade do resultado final de um recital ou concerto.

Esta é a “perplexidade, uma necessidade de compreensão” (Stake: 1995, 19) no contexto que Lessard-Hébert (et al.: 2008, 17) classifica de epistemologia interna, pois se ocupa da reflexão sobre a natureza e validade de um conhecimento construído sobre uma dúvida interna do investigador, isto é, o conhecer o que é, e como se apresenta a performance do silêncio no oboé, numa situação de recital a solo, com todas as evolventes física e psicológica que lhe estão relacionadas. Esta motivação interna, que se suporta e alimenta numa vivência experiencial única, que é essencialmente pessoal, só pode obter respostas às suas dúvidas através de uma ferramenta capaz de uma construção sólida de conhecimento qualitativo: O Estudo de Caso Intrínseco.

Segundo Stake “O estudo de caso é o estudo da particularidade e complexidade de um único caso, conseguindo compreender a sua actividade no âmbito de circunstâncias importantes” (2009, 11). Obtém-se nesta citação a validação de suporte para o enquadramento desta dissertação que se baseia num Estudo de Caso Único, dividido no acto experiencial, chamado de Amostra Representativa, por dois recitais a solo (“num estudo de caso a escolha da amostra adquire um sentido muito particular....de facto a selecção da amostra é fundamental, pois constitui o cerne da investigação, Minho, Universidade, *in* <http://grupo4te.com.sapo.pt/mie2.html>). Através desta ferramenta o investigador terá como objectivo principal desta dissertação, compreender a complexidade do “fenómeno contemporâneo situado no contexto do vida real” (Lessard-Hébert, et al.:

2008, 170): o silêncio e a sua performance, em toda a sua vertente física, psicológica, conceptual e estética .

Pelo facto do tema, das ferramentas e metodologias de investigação estarem definidas já à partida para a investigação, estarmos perante a figura de um Estudo de Caso Pré-seleccionado. Segundo Stake, num Estudo de Caso Pré-seleccionado, parece não existir a obrigação final de criar ou provar qualquer tipo de asserções de carácter generalista, “ a nossa obrigação é compreender esse caso específico” (2009, 20), ter-se-á como meta a necessidade intrínseca (um interesse e necessidade pessoal) de compreender e se possível, explorar de forma a maximizar a produção de conhecimento académico desta experiência e a complexidade do fenómeno assinalado.

Torna-se importante compreender, usando “fontes múltiplas de dados” (Lessard-Hébert, et al.: 2008, 170), como a observação directa, a recolha de dados biométricos, a pesquisa e revisão bibliográfica, a complexa relação entre as diferentes variáveis e circunstâncias do silêncio, tendo sempre presente a atenção (que também se torna um cuidado) para delimitar corajosamente um sem número de novos problemas e questões de carácter conceptual, que surgem da prática reflectiva.

Stake assume no seu trabalho que esta é “uma base pouco sólida para a generalização” (2009, 23) e por conseguinte para a produção de asserções generalistas, por isso interessa a esta investigação uma construção progressiva de conclusões do contexto mais resumido (mesmo que limitadas no seu poder de aplicabilidade noutros casos): as microgeneralizações definidas por Stake.

As conclusões retiradas da observação directa no campo (como por exemplo as conclusões mais pertinentes imergidas do acto performativo dos dois recitais), estão por natureza condicionadas a uma certa volatilidade, consequência da metamorfose constante que sofre a abordagem do investigador. Nesta, fruto da sua maior e progressiva experiência e do seu cada vez mais completo envolvimento no acto de solidificação de conhecimento (revisão bibliográfica, etc.), importa acima de tudo dar ênfase à singularidade do tema do silêncio

na performance, lutando sempre para a defesa da particularidade da sua característica em termos musicais.

Sendo o silêncio performativo o objecto do Estudo de Caso desta dissertação, existirá através desta singularidade e do seu estudo em todas as suas vertentes, sociais, físicas e filosóficas, um fio condutor, um “*leitmotiv*”, o guião de todo o esquema de raciocínio desta investigação. Porque não existe algum outro objectivo implícito que não seja a compreensão pluridisciplinar e exaustiva deste tema singular, estamos perante um estudo de cariz algo radical, sublimado a um único caso: “uma amostra extrema” segundo a fonte Minho, Universidade, Mestrado em Educação (Minho, Universidade, in <http://grupo4te.com.sapo.pt/mie2.html>).

A redução da amplitude desta investigação, sublimada a um único caso estudado, sublinha a particular exigência e rigor no que toca ao acto de Interpretação do que é observado. Baseado na óptica de Lessard-Hébert, porque aqui será o próprio investigador o alvo de observação *in loco*, durante a realização dos dois recitais experimentais, estamos perante uma situação de uma observação participante: “é o próprio investigador o instrumento principal de observação” (et al.: 2008, 155).

O investigador, porque se observa pelo interior de toda acção, obterá um acesso privilegiado a uma recolha de “dados (sobre acções, opiniões ou perspectivas) aos quais um observador exterior não teria acesso (Lessard-Hébert, et al.: 2008, 155). Usufrui-se desta forma da mais valia em intersectar estes dados e compara-los com toda uma série de percepções e emoções só acessíveis porque visionadas pelo lado interior do indivíduo: “a condição humana do indivíduo” (*ibidem*).

A forma de verificação de “conclusões que resistem à prova do confronto com novas observações” (Lessard-Hébert, et al.: 2008, 123) permitirão a produção de importantes conclusões para o estudo, isto é, a formulação de novas microgeneralizações, passo que antecede a elaboração de gesto conceptual potencialmente mais conclusivo em termos gerais.

Nesta dissertação existirá um ênfase à “colocação de um intérprete no campo para observar os desenvolvimentos do caso, um intérprete que regista objectivamente o que está acontecer, mas que simultaneamente examina o seu significado e redirecciona a observação para aperfeiçoar ou fundamentar tais resultados” (Stake: 2009, 24), isto é, “um interesse fulcral pelo significado conferido pelo actores às acções (...) processo de interpretação que desempenha um papel chave” (Lessard-Hébert, et al.: 2008, 32). O ênfase a este interesse na observação directa da acção do elemento activo participante (o próprio investigador através da observação dos suportes vídeo das performances dos recitais) será visível no uso como suporte das conclusões retiradas, dos elementos mais pertinentes emergentes da observação das experiências práticas.

Salvaguarda-se também a possibilidade da elaboração de conclusões a partir da observação de outros registos, sejam eles vídeo ou dados de outros investigadores (a observação do registo vídeo da performance, por parte do Remix Ensemble da Casa da Música, da peça 4'33'' de John Cage , em Março de 2011 será disso um exemplo), que permitirá, além da possibilidade de revelar novos elementos ainda desconhecidos ao investigador, realizar a necessária validação das micro conclusões entretanto já formuladas.

Existem limitações práticas originadas pelas metodologias empregues nesta investigação. Essas limitações reconhecem-se no discurso de Stake onde , não existe um guião normalizado em termos de investigação em Estudo de Caso, para a transformação do observado na interacção dos sujeitos do contexto social em análise, seja ele o investigador, seja outros sujeitos sociais, em generalizações. Segundo o mesmo autor, a possível obtenção destas (segundo o mesmo autor, existe mesmo o risco de não ser possível o seu alcance) , surgirá da capacidade de produção de “entendimentos bem fundos dentro de nós, entendimentos cuja derivação pode ser uma mistura escondida de experiência pessoal, trabalho académico e asserções de outros investigadores.” (Stake: 2009, 28).

Observa-se assim a necessidade de complementar esta transformação de observação prática em conhecimento teórico que permitirá ao investigador atingir um estado onde exista “já em mente um quadro conceptual e objectivos de pesquisa.” (Lessard-Hébert, et al.: 2008, 42).

Interessa salientar que, na estratégia metodológica desta investigação, apesar das experiências práticas serem realizadas num acto quase simultâneo à necessária realização da revisão bibliográfica da matéria que a esta importa, a transformação dos todos dados recolhidos nos recitais será, tal como aparece na estrutura da dissertação, o último passo a ser cumprido em termos da elaboração de texto. Apesar do (consciente) risco que lhe está implícito: o perder o contacto emocional com o momento de realização dos recitais, do qual podem surgir importantes asserções, permitirá ao investigador observar com mais distância e sabedoria, fruto do acto de reflexão sobre o extenso contributo da bibliografia de suporte, observar e assimilar e escrever de forma mais sábia, o que aconteceu nas experiências entretanto já realizadas.

Assim, nesta investigação o “... trabalho de campo, a indução e dedução encontram-se em diálogo constante” (Lessard-Hébert, et al.: 2008, 100). A linguagem final que se pretende usar para dar forma às interpretações que eventualmente possam surgir, interpretações relacionadas com o silêncio performativo, será no ideal “a linguagem científica produzida no contexto das metodologias qualitativas” (*ibidem*).

Como se pôde aferir do subcapítulo: Problemática, existe nesta altura a formulação de algumas das mais importantes perguntas desta investigação. Outras poderão porventura surgir no decorrer desta. No entanto, porque a realização dos recitais constituintes de Estudo de Caso, se sobrepôs (pelas razões enunciadas atrás) à elaboração de muitas outras etapas do percurso delineado, existirá a necessidade do planeamento antecipado de outras perguntas para antever ou antecipar outros acontecimentos, surgidos nas performances planeadas.

Isso será alcançado através da realização de dois estudos exploratórios preliminares, que poderão antecipar preciosa informação sobre quais os aspectos a ter em elevada atenção aquando da observação em trabalho de campo. Isto é, porque existe a consciência que “uma boa parte (do que acontece no trabalho de campo) passará demasiado depressa ou subtilmente para ser notada” (Stake: 2009, 31), prevê-se que estes estudos avancem já com algumas das dúvidas mais pertinentes que necessitem de ser esclarecidas no terreno.

Será dada substancial importância ao planeamento e organização conceptual desta investigação. Através da elaboração antecipada do primeiro estudo exploratório será possível reter um sem números de interrogações pertinentes a serem realizadas nos recitais. Destes recitais surgirão um sem número de dúvidas que necessitarão de obter resposta através de processos de triangulação entre entrevista, bibliografia e outros contributos considerados importantes, num processo contínuo, circular, onde será impossível definir com exactidão quando cada um deles termina e dá lugar a um outro.

Segundo Lessard-Hébert, apesar deste contínuo salto entre diferentes áreas desta investigação, observa-se ser necessário a conceptualização antecipada das metodologias. Estas mais não são que um conjunto de directrizes que devem orientar a investigação, podendo esta conceptualização, porque tem como objectivo primordial a filtragem e delimitação das respostas que precisam inequivocamente de serem respondidas no âmbito deste estudo (sob pena de se perder a clareza e objectividade já mencionada), ser definida como um “gesto de redução antecipado” (Lessard-Hébert, et al.: 2008, 112) , porque “encontra-se desde logo presente na formulação da problemática e no delinear do projecto de investigação” (*ibidem*).

Segundo Stake, a preocupação ética, visa responder de forma antecipada, às questões normalmente trazidas do “exterior” (2009, 36) por outros investigadores da comunidade académica. Sendo conhecido que, em Análise Qualitativa e por consequência em Estudo de Caso, não existe um sistema, um “quadro conceptual codificado e comum” (Lessard-Hébert: 2008, 64) aplicável a toda e qualquer investigação neste contexto científico, procurar-se-á dar uma resposta conceptual antecipada a todos os “pares da pertinência e do rigor” (*ibidem*) do projecto de pesquisa, rigor este idealmente alcançado antecipando os possíveis problemas de operacionalização desta investigação através da:

- “clarificação dos critérios utilizados” (Lessard-Hébert: 2008, 65) nesta investigação.

- “operacionalização desses critérios...” (Lessard-Hébert: 2008, 65), através da explicitação dos procedimentos e metodologias específicas adoptadas nesta investigação.
- “explicitação da operacionalização desses critérios...” (Lessard-Hébert: 2008, 65) através da exaustiva e sistemática documentação dos procedimentos utilizados no decorrer desta investigação.

Esta esquematização antecipada, do qual este capítulo já faz parte integrante (porque é ele próprio uma planificação teórica antecipada do caminho da investigação), visa dar resposta a uma ansiada “padronização” (Lessard-Hébert: 2008, 82) em termos investigatórios. No entanto, não deixa de ser importante salientar que o próprio acto de evolução de um conceito, para a formulação das questões problemáticas que envolvem a pesquisa e de todas as estratégias e ferramentas necessárias para lhe dar resposta é, já por si, parte de um lento processo de criação de asserções sobre a relação entre as matérias de várias disciplinas e consequentemente, as primeiras “microgeneralizações” descritas por Stake (2009, 36).

Observamos assim um processo onde caminhamos de uma tomada de consciência (e consequente enunciação) dos problemas que envolvem a corrente investigação, para um posterior processo de elaboração das chamadas Questões Problemáticas. Estas têm por missão não só responder às necessidades específicas desta dissertação, como simultaneamente limitar de forma pragmática a amplitude da indagação a respeito do silêncio na performance.

Como tivemos já oportunidade de observar, a elaboração da presente reflexão, como qualquer uma assente por excelência num contexto de descoberta, foi já precedida de um acto que incidiu sobre a pesquisa de bibliografia, artigos científicos publicados, artigos científicos disponíveis da Internet, entrevistas exploratórias, etc..

Nesta altura é possível aferir com rigor que, devido à extensa proliferação de perspectivas apresentadas por escrito, ou por via oral, sobre o que é, ou o que poderá ser o(s)

caminho(s) para estudo de tão rica problemática, um dos actos mais exigentes e consumidores de energia da investigação e do investigador, será a permanente e difícil tarefa de delimitação da amplitude da investigação, sob o risco da perda de objectividade por excesso de informação.

A respeito desta preocupação já presente no acto de formulação desta reflexão, importa agora expor a pertinente preocupação observada em Stake, que alerta para os perigos inerentes ao facto do percurso da investigação em Estudo de Caso.

“Cada problema pode parecer ter vida própria, atraindo uma atenção crescente à medida que se torna mais complexo e mais intrigante. Este é uma das dificuldades mais sérias na investigação, usando estudos de caso. Muita da informação necessária para completar o estudo de caso é difícil de obter e os recursos são limitados (...) No trabalho do estudo de caso, existe uma tensão permanente entre o caso e os problemas. Cada um deles exige mais tempo de estudo do que o disponível. Tanto os estudos de caso intrínsecos como os instrumentais, os problemas entram em competição pelos limitados recursos” (Stake: 2009, 40)

Segundo o autor, pela sua génese, este percurso é normalmente rico em termos de aparecimento de novos problemas correlacionados com a temática em estudo. Este é justificado pelo seu enquadramento no contexto da descoberta no modelo de Estudo de Caso e que se caracteriza pela “formulação de teorias ou de modelos com base num conjunto de hipóteses que podem surgir quer no decurso quer no final da investigação” (Lessard-Hébert: 2008, 95).

Esta marcada característica exploratória indexada à presente investigação irá certamente pôr a descoberto, de forma evidente, um sem número de hipóteses que estarão na génese do estabelecimento de uma estrutura de observação conceptualmente predeterminada. Estas hipóteses emergentes de uma série de acções de pesquisa exploratória (de carácter formal e informal) já descritas, estão na origem do “ponto de partida teórico” (Lessard-Hébert: 2008, 96) para esta investigação qualitativa. É importante realçar que estas acções exploratórias fundamentam-se na realização de inquirições pontuais (registados em formato áudio), de alcance teórico limitado: “as perguntas informativas” (Stake: 2009, 41),

decorrentes de permanentes actos de reflexão da problemática com entrevistados e ou outros investigadores, que visaram permitir ao investigador encontrar um ponto de partida para a estruturação da pesquisa isto é: “ter um esboço dos temas primários, e até secundários, que exigem atenção” (*ibidem*).

Este acto primário decorrente da necessidade de alcance de uma perspectiva geral é o primeiro gesto sobre o qual se basear-se-á toda a presente investigação: o acto de interpretação da observação.

Assim, por oposição à aparentemente pragmática codificação existente na Análise Quantitativa, onde a recolha de dados estatísticos parece indicar uma maior facilidade em retirar conclusões, mas porventura, uma maior dificuldade em formular conceptualizações (hipóteses) dos dados recolhidos, fundamentar-se-á toda a compreensão dos fenómenos associados ao silêncio performativo através do esforço narrativo de “desenvolver a compreensão da interpretação directa” (Stake: 2009, 44). Este esforço será um sentimento presente em toda a investigação, mesmo numa fase embrionária, pois segundo Stake permite um maior “êxito com a identificação inicial em que as perguntas para as questões problemáticas se tornem evidentes” (2009, 44). Esta estratégia de antecipação das dúvidas já existentes, será cumprida através de um extensa planificação e estruturação das perguntas (e dos seus objectivos) realizadas no género de entrevista aos sujeitos para o efeito seleccionados.

Podemos já nesta fase, definir a orientação interpretativa, como a perspectiva sobre a qual toda a matéria será exposta na presente dissertação. Por outras palavras, segundo Lessard-Hébert a: “abordagem interpretativa” (2008, 33) , que “provem mais da sua orientação fundamental, do que dos procedimentos que ela utiliza. Uma técnica de pesquisa não pode constituir uma método de investigação” (Lessard-Hébert: 2008, 32), sendo que, segundo o próprio, a “expressão investigação interpretativa engloba um conjunto de abordagens diversas: observação participante, etnografia, estudos de caso...” (*ibidem*).

À presente investigação, interessa um esforço de conceptualização de um modelo interpretativo aplicável como ferramenta útil de observação do acto performativo do

silêncio. Não interessa por consequência a simples descrição do fenómeno. Incidindo “intencionalmente sobre uma situação específica” (Minho, Universidade, in <http://grupo4te.com.sapo.pt/mie2.html>) procurar-se-á “descobrir o que nela existe de mais fundamental e específico” (Minho, Universidade, in <http://grupo4te.com.sapo.pt/mie2.html> ,).

Através do discurso narrativo na primeira pessoa, tentar-se-á remeter o leitor para uma sensação de quase vivência e interacção directa, nas próprias experiências. Segundo Stake, o Estudo de Caso, no âmbito da “investigação qualitativa procura estabelecer uma compreensão empática com o leitor através da descrição, às vezes uma *descrição densa*, transmitindo ao leitor o que a própria experiência transmitiria” (2009, 54). Assim, através desta forma narrativa procurar-se-á otimizar a capacidade experiencial deste Estudo de Caso: “A investigação qualitativa usa estas narrativas para otimizar a oportunidade de o leitor obter uma compreensão experiencial do caso” (Stake: 2009, 55).

Já na elaboração do capítulo de introdução da presente investigação, se pôde aferir a proximidade do investigador à problemática conceptualizada. Isto é, o investigador procura ele próprio observar-se num contido e bem delineado contexto, o contexto do seu ambiente de trabalho: o grupo de interpretação de música contemporânea Remix Ensemble da Casa da Música, no qual surgiram todas as questões problemáticas intrínsecas que deram origem a própria investigação. Segundo Lessard-Hébert “ essa proximidade entre o investigador e o meio em estudo deverá ser estabelecida logo na fase de determinação da problemática da investigação” (2008, 76). Assim é através desta proximidade que se procura conferir à presente dissertação: um factor de validação em investigação qualitativa e nomeadamente em Estudo de Caso. Em síntese, a problemática surge do factor proximidade e encontra nela, a sua própria validação.

No entanto, a observação num contexto tão delimitado, acrescido ao facto do próprio investigador ser o alvo da própria observação, levantará obviamente, riscos associados à interpretação de tão directa e pessoal observação. Lessard-Hébert designa-o “paradigma interpretativo” (2008, 41). Segundo o mesmo, as dificuldades associadas a este tipo de investigação surgem do “postulado dualista” associado ao Estudo de Caso Interpretativo.

O rigor exige que no presente capítulo se reconheça antecipadamente o risco de se observarem os “argumentos (apresentados) refutados” (Lessard-Hébert: 2008, 66), pelo facto das asserções que serão elaboradas no decorrer desta, se basearem numa realidade impregnada de conclusões empíricas, oriundas no interior da consciência pessoal do investigador.

Este paradigma com o qual a presente investigação terá de lidar, está directamente relacionado com a interpretação do observado através da acto de descoberta da própria consciência, onde se vive permanentemente numa postura que Lessard-Hébert considera “dualista”, segundo o mesmo, provoca um permanente oscilar na investigação em Estudo de Caso Interpretativo, desaguando numa realidade que é “simultaneamente material e espiritual” (2008, 41).

Assim, num tema de elevada volatilidade no que se refere às escolhas feitas pelo investigador no decorrer da investigação, que se observa potencialmente gerador de toda uma panóplia de Questões Problemáticas, sejam elas do foro Estético, Estético Musical, Psicológico, Psicossomático, etc., assumir-se-á com pragmatismo o risco do limitado alcance das asserções vindouras: “A função da investigação não é necessariamente mapear e conquistar o mundo (Stake: 2009, 58). Estas terão origem num acto de consciencialização do próprio investigador, relativamente ao que é a sua visão do silêncio na performance: “por muito descritivo de seja o relatório, o investigador acaba por oferecer, em última análise, uma visão pessoal” (Stake: 2009, 57).

No presente Estudo de Caso Interpretativo, será dado um especial ênfase à compreensão integral, pessoal, fundamentada na origem intrínseca da investigação, dos fenómenos observados, no que se poderá designar de uma: macro observação multidisciplinar do silêncio, sendo que, por inerência às estratégias metodológicas estabelecidas, o investigador estará directamente envolvido na acção e procurará com esta estratégia (interpretação pessoal), explorar a possibilidade de estimulação dos leitores, através da tentativa de criação de imagens capazes de os conduzir à auto-construção de conhecimento, através daquilo que leem.

Reconhece-se ainda que, num primeiro impulso, este assumir da forte componente empírica da interpretação pessoal, realizável no acto de construção de conhecimento, possa provavelmente parecer uma visível “clivagem entre o discurso e a prática metodológica dos investigadores (Lessard-Hébert: 2008, 35), isto é, a imagem de uma aparente disfuncionalidade do rigor científico na aferição e recolha de dados, rigor científico este tornado visível pela “busca de padrões, de consistências” (Stake: 2009, 59) realizados no cruzamento da revisão bibliográfica, recolha de dados nas experiências e realização de entrevistas. No entanto, só no acto contínuo, introspectivo, de formulação de links entres as diferentes matérias, poderá vir-se a conhecer as consistências que permitirão estabelecer sólidas conclusões. A procura dessas consistências, desses padrões será simultaneamente o caminho e o ansiado ponto de chegada da presente pesquisa. “toda a investigação é uma busca de padrões, de consistências” (Stake: 1995, 59)

Começa assim a surgir do presente capítulo, não só o enquadramento e a afirmação teórica da presente investigação, como uma antecipação dos propósitos e o reconhecimento antecipado dos erros a ela possivelmente associados. Stake define a aparente falta de fiabilidade da investigação em Estudo de Caso: “Encontram-se frequentemente mais dúvidas que soluções para as dúvidas anteriores (...) os seus contributos para uma ciência disciplinada são lentos e tendenciosos (...) os riscos éticos são substanciais.” (2009, 60). O mesmo autor observa ainda que, na investigação em Estudo de Caso, parece ser um facto já adquirido, a presença de uma aparente subjetividade a ela associada (2009, 60).

Nesta investigação existirá um declarado esforço para evitar os erros recorrentes em muitas investigações. Segundo Stake, estes surgem normalmente do excesso de subjetividade provocada não só pela inexperiência e falta de preparação académica apropriada por parte do investigador, como pela inexistência de protocolos suficientemente rígidos para a correcta validação das interpretações observadas (1995, 60). Este mesmo risco é assinalado por Lessard-Hébert que vai ainda mais longe, acrescentando aos problemas já assinalados o exemplo da aplicação recorrente do mesmo método de observação em diferentes situações, que no entanto, leva muitas vezes à obtenção, numa forma quase sistemática dos mesmos resultados, levantando-se assim claros problemas fidelidade, definida por si como: “fidelidade Quixotesca (2008, 69).

Existe neste Estudo de Caso o risco da adição involuntária de outros factores que Stake designa de factores que, em potência, se podem tornar nocivos à qualidade desta investigação (2009, 61). Segundo este autor, estes factores negativos estão normalmente associados a algumas características peculiares deste tipo de investigação, tais como:

- O facto dos fenómenos investigados “demorarem muitas vezes muito tempo a acontecer” (Stake: 2009, 60).
- Ser normalmente necessário muito tempo para atingir um real entendimento do que está realmente a acontecer.
- Muitas descobertas serem de facto “esotéricas” (Stake: 2009, 61) e portanto além pouco compreensíveis, pouco ou nada valorizadas materialmente.
- A natureza pessoal dos estudos (onde se procura obter e projectar nos outros as nossas próprias dúvidas), e ainda do importante facto de, derivado não só das limitações de tempo como essencialmente, das limitações impostas pela dotação insuficiente de recursos financeiros, muita da investigação em Estudo de Caso ser, mais que tudo, uma afirmação de “amor à causa” (Stake: 2009, 61).

Ainda assim, apesar de todos os riscos e limitações que estão associados à partida para esta investigação interessará, talvez pelo amor à causa descrito por Stake anteriormente, partir de forma convicta para o acto mais importante de qualquer investigação em forma de Estudo de Caso: a fase da “observação participante” (Lessard-Hébert: 2008, 71) e da consequente recolha e organização dos dados.

Parece observar-se que em Estudo de Caso “não existe um momento exacto para começar a recolha de dados” (Stake: 2009, 65). O estabelecimento de toda a problemática apresentada até agora, é já de si, uma prova de que esta observação recomeçou muitos antes do início desta mesma investigação.

Na recolha técnica de dados (o ambiente mais pragmático, técnico) serão aplicadas de forma simultânea diferentes estratégias de investigação. Por exemplo, em cada uma das experiências práticas realizadas (Recitais 1, 2 e 3) serão usadas no mesmo tempo, mais do que uma ferramenta de pesquisa. Este sistema de recolha está assim inspirado no sistema formulado por Lessard-Hébert. Segundo este, a recolha de dados de forma simultânea mas com estratégias diferentes, permitirá atingir o objectivo de encontrar uma espécie de “fidelidade sincrónica” (2008, 75) que permitirá nesta investigação, a criação de conclusões válidas, através da observação e confirmação da existência de uma possível divergência dos resultados no entanto, obtidos.

Mesmo assim, tendo sempre presente o objectivo de conferir a esta investigação, um certificado rigor científico, que a todos seja facilmente reconhecível, não se pode nesta altura negar um enquadramento numa linha de pensamento onde não se nega, nem ignora: “longe de asfíxiar a intuição alimentando-a, fortificando-a” (Lessard-Hébert: 2008, 101), o “papel primordial da intuição” (Lessard-Hébert: 2008, 101).

Assim, este processo de recolha de dados, onde se procurará apenas prestar atenção aquilo que se torna significativo: “o tempo é sempre escasso” (Stake: 2009, 67), surgirá nesta investigação, como um “processo de resolução progressiva de problemas, no decurso do qual se combinam as questões de amostragem, de formulação de hipóteses e de verificação de hipóteses” (Lessard-Hébert: 2008, 101)

Segundo Stake, este processo de resolução progressiva será o resultado de um também progressivo entendimento naturalmente surgido de um processo extremamente prolongado no tempo, do real alcance das observações, fruto da tomada de consciência da existência de determinados padrões (1995, 87). Observa-se assim em termos de investigação em Estudo de Caso, a predominância de um processo intuitivo num processo de estabelecimento de possíveis relações entre os dados recolhidos, sendo que se observa não existir “um momento em particular para o início da análise dos dados” (Stake: 2009, 87).

Poderemos assim dizer que, mesmo de forma intuitiva, o processo de observação interna dos diversos actos performativos em música contemporânea a solo, nos quais o presente

investigador já participou (no âmbito das performances do agrupamento musical Remix Ensemble da Casa da Música), foi na realidade um processo de recolha de dados empíricos, cuja validade e uso, só será visível na forma de assimilação e respectiva compilação das asserções consideradas importantes a esta dissertação. É assim um processo de investigação e aprendizagem fundamentado num acto progressivo de acumulação de perícia “através da experiência e da reflexão” (Stake: 2009, 92).

Esta perícia irá tornar-se necessária e especialmente visível na forma como se processará a assimilação das conclusões mais visíveis e pertinentes emergentes do acto investigatório. Neste contexto, será necessário frisar a distinção entre o acto de recolha de elementos, que em si apenas reúnem a potência de uma aplicabilidade útil para esta investigação (Teste Cortisol, etc.) e a efectiva capacidade de retenção dos dados úteis à elaboração do corpus conceptual desta investigação.

Segundo Lessard-Hébert, em investigação qualitativa, os elementos recolhidos no trabalho de campo não podem em si serem considerados dados, mas uma fonte onde estes podem ser obtidos (2008, 111). Talvez por isso, o mesmo autor considera não ser necessária a transcrição integral de todos os elementos emergidos das experiências práticas e ou da sua consequente observação, podendo o investigador realizar aquando desta uma redução dos elementos através de um “meio de seleção de material, da redação de um resumo, de uma integração num modelo mais globalizante” (*ibidem*).

Assim, no processo de elaboração dos relatórios de observação das duas experiências práticas deste Estudo de Caso e das entrevistas necessárias ao esclarecimento das dúvidas entretanto emergidas destas, será dada a prioridade apenas aos elementos considerados pertinentes e relacionados com o tema em análise: o silêncio. Este acto de filtragem de informação será na realidade uma acção de dissecação das observações participantes na qual o investigador estará envolvido, da qual resultará idealmente um processo de construção de conhecimento sobre o silêncio onde assumidamente não existirá o anseio de “descrever o mundo, tão pouco descrever o caso completo” (Stake: 2009, 92) .

Observa-se que este anseio é tido em ciências de investigação qualitativa como algo de nocivo. Segundo Stake “temos de ter cuidado para não sermos soterrados por avalanches da nossa própria criação” (2009, 100) , pois é potencialmente criador da agregação de demasiada informação supostamente susceptível de criação de novas correspondências.

Reconhece-se desde já um equilíbrio difícil de manter pois serão estas supra citadas correspondências a base de construção das necessárias e procuradas generalizações finais. Sabendo à priori que “os casos únicos não constituem uma base tão forte para generalizar” (Stake: 2009, 101), como é o presente Estudo de Caso, existe na génese naturalista da presente investigação, a predisposição da construção de discurso explicativo extensivo com o objectivo da validação da mesma génese naturalista.

Observa-se assim, devido à necessidade de um equilíbrio entre a qualidade do discurso naturalista e a necessária necessidade de redução de informação, a urgência da definição do papel que o investigador assumirá na presente dissertação.

Para a presente contextualização teórica interessa sublinhar a característica participativa deste agente na acção. Nesta postura, incumbirá ao investigador a função de criar novas ligações não imediatamente visíveis aos leitores, procurando encontrar “maneiras de as tornar compreensíveis para os outros” (Stake: 2009, 113). Sendo que “a investigação não é apenas um domínio dos cientistas, é um domínio de artífices e de artistas, de todos que estudam e interpretam” (Stake: 2009, 113), procurar-se-á, baseado numa interpretação pessoal do fenómeno Silêncio, explicar e expor aspectos desconhecidos deste, num contexto devidamente identificado e limitado, num gesto que, nas palavras de Stake: “ajuda a expandir a complexidade elegante da compreensão” (Stake: 2009, 115).

Este referido gesto de expansão da complexidade, irá ter na sua génese a soma progressiva de um conhecimento, numa postura que colocará esta investigação no contexto construtivista. No entanto, este será idealmente um construtivismo fundamentado no acto da descoberta através da postura da interpretação da visão do investigador como colector de interpretações.

Neste estudo de caso, procurar-se-á a construção de asserções, através da inclusão de informação apurada por meio de metodologias rigorosas (algumas delas já descritas), mas numa forma onde, por oposição a uma postura de uma investigação de cariz quantitativo, se apresentarão também elementos não dissecados, em estado bruto, possibilitando assim ao próprio leitor a construção de interpretações individuais, elas próprias completas de todo o potencial de verificação das interpretações individuais do investigador.

Assumimos assim, já na partida para esta investigação, a possibilidade da extracção de mais do que uma realidade emergente dos dados recolhidos. Torna-se assim importante assumir a relatividade de todas as possíveis conclusões eventualmente alcançadas, inclusivé a do próprio investigador.

O acto de interpretação impregnado de envolvimento pessoal e de um empirismo característico à investigação em estudo de caso, será por si, um acto provido de falibilidade, pois permitirá a continuidade desta investigação muito para além das páginas que aqui, a irão limitar. “Cada investigador contribui unicamente para um estudo de caso; cada leitor obtém significados únicos” (Stake: 2009, 118) e por isso nesta contextualização teórica assume-se à partida e de forma pragmática, a possibilidade da existência de mais de uma forma de entendimento do perceptível, onde não só “todas as perspectivas têm igual mérito” (Stake: 2009, 118), como se assegura “o respeito por todas as perspectivas” (*ibidem*).

A possibilidade real da existência de uma grande perfusão destas ditas perspectivas, requererá a existência de disciplina e até coragem, no acto de assimilação e diálise de toda a informação retida. Esta disciplina atingir-se-á através da respectiva triangulação dos inúmeros elementos recolhidos, com o objectivo de se alcançar a certificação e exactidão da direcção escolhida neste Estudo de Caso e consequentemente, a exactidão das descrições alcançadas através da aplicação dos métodos de análise seleccionados.

Observa-se existir neste estudo de caso, a necessidade de confirmar se as particularidades que identificam os fenómenos associados à performance do silêncio, estão corretamente descritas. Esta necessidade de exactidão e lógica “ao interpretar os significado dessas

medições” (Stake: 2009, 122) é levantada, em termos de análise qualitativa, pelo “problema de saber se o investigador observa realmente aquilo que pensa estar a observar” (Lessard-Hébert: 2008, 68). Assim, observa-se uma “obrigação ética de minimizar as deturpações e os equívocos” (Stake: 2009, 122) que urge resposta sob o risco de se chegar a uma validação que mais não é do que um produto, “uma construção da mais fértil imaginação do investigador” (Minho, Universidade, in: <http://grupo4te.com.sapo.pt/mie2.html>).

Procurar-se-á nesta investigação alcançar o que Lessard-Hébert define como validação teórica de uma investigação. Através do cruzamento dos dados recolhidos nos recitais realizados, com os modelos teóricos já existentes, imanes da respectiva revisão bibliográfica multidisciplinar, existirá neste Estudo de caso a intenção de estabelecer uma interligação entre o polo teórico (bibliografia, modelos elaborados por outros investigadores, etc.) e o polo técnico desta investigação (dados recolhidos através das metodologias identificadas).

No entanto, não deixa de ser importante realçar que é precisamente a necessidade da existência desta validação teórica, que conduzirá o investigador à decisão de escolha de um determinado conteúdo, em detrimento de um outro que, a terceiros, possa parecer mais pertinente ou interessante, numa postura claramente assumida, onde “o investigador, deve, também, tentar identificar os seus próprios valores e a possível influência destes sobre a orientação da investigação” (Lessard-Hébert: 2008, 132).

Não se pretende confundir o assumir de uma tendência na orientação da presente investigação, com algum conceito de autoridade científica do investigador pré-determinada (nem mesmo pelo investigador estar inserido num agrupamento especializado na interpretação da música contemporânea). À luz do conceito definido por Lessard-Hébert por “critério de valorização do conhecimento científico” (2008, 67) existirá nesta investigação, através da realização de entrevistas a diversos agentes envolvidos na criação artística, a certificação através da recolha da opinião de outros intelectuais e investigadores, num gesto que procurará o “consenso social de um grupo de investigadores” (Lessard-Hébert: 2008, 67) sobre as generalizações alcançadas. Contudo

não poderá ser ignorada a existência implícita de uma segunda motivação: a vertente pedagógica e didática desta troca de conhecimentos, pois permitirá ao próprio investigador a “ocasião de aprender através de um certo distanciamento em relação à sua própria prática profissional” (Lessard-Hébert: 2008, 133).

Observamos a existência de um processo gradual de construção de conhecimento através da descoberta, aferição, confirmação e certificação. Este, “na maioria dos casos um processo circular” (Lessard-Hébert: 2008, 131) , levantará óbvios problemas na redação do corpus de texto, pois procurará pôr de uma forma linear, horizontal, um processo de problematização, que no limite poderá observar-se não ter fim, dada a complexidade o tema em análise.

Existirá assim, a necessidade de, corajosamente, proceder a necessárias reduções através da condensação das crónicas das diferentes etapas investigatórias, dispensando a crónica do supérfluo. Neste capítulo procurar-se-á ser o mais conciso possível “para o bem da floresta” (Stake: 2009, 135).

Síntese

Concluimos assim uma extensa contextualização teórica. À qual se poderiam juntar muitas mais considerações, procurou-se não só reflectir sobre os propósitos teóricos que justificam a estrutura da investigação, como antecipar os possíveis problemas e limitações inerentes às características da investigação qualitativa.

Esta dissertação poderá ser teoricamente definida como um *Estudo de Caso Intrínseco, Interpretativo de um Espécime Único*. Não se pretende de uma forma falaciosa conferir uma qualquer designação pomposa à presente investigação. A designação supra citada apenas sublinha a sua característica mais urgente, que é o facto de ser um Estudo de Caso onde uma interrogação pessoal a respeito de uma problemática cara ao investigador (*Intrínseco*) , obtém resposta através da reflexão e interpretação (*Interpretativo*) do que ele próprio observa em si, na gestão a solo do silêncio musical (*Espécime Único*) .

Esta investigação, situada no contexto teórico dos Estudos de Caso, assentará numa trajectória inscrita pela intuição pessoal: “O Estudo de caso é uma investigação altamente pessoal” (Stake: 2009,135). Esta peculiaridade, onde o investigador reflectirá através da interpretação e da intuição, sobre o seu próprio posicionamento em relação a uma dúvida que lhe é pessoal e cara, originará com certeza, o avanço de proposições carregadas de subjectividade e parcialidade. Contudo, não existirá da parte do investigador, alguma inibição ou receio, pelo menos voluntário, relativo à forma como será entendido o valor do conhecimento aferido: “Reconhecemos que o estudo de caso é subjectivo, confiando seriamente na nossa experiência anterior e no nosso sentido do valor das coisas, procuramos dar a conhecer ao leitor algo da experiência pessoal da recolha de dados...” (Stake: 2009, 148).

Por tudo exposto até aqui, poderemos afirmar em jeito de conclusão, que se escolheu a figura de Estudo de Caso, para dar réplica à exigências contemporâneas da Investigação Qualitativa e para dar resposta à necessidade da elaboração de sistemas analíticos, capazes de entender e identificar as variáveis resultantes da situação onde irão ser confrontadas situações e questões de elevada complexidade conceptual. Disso resultará sempre que possível, uma construção maximizada de asserções capazes da criação de generalizações extensíveis a outros estudos académicos e ao mundo da performance musical em geral.

4.3. Os métodos seleccionados para a recolha de dados

4.3.1 As entrevistas: considerações gerais metodológicas

Uma grande generalidade de Estudos de Caso Qualitativos suporta-se na recolha e análise de diverso material através das entrevistas a personalidades directa ou indirectamente relacionadas com as problemáticas das investigações. Este meio de recolha de conteúdos, faz parte de uma vasta paleta de ferramentas de inquérito que normalmente estão associadas a diversos problemas de cariz teórico e questões de ordem prática.

O objectivo fulcral destas é, através da estimulação do discurso individual dos entrevistados obter uma possível generalização de um determinado conceito ou ideia. No entanto, o contexto de recolha destes discursos encontra-se normalmente rodeado de um sem número de variáveis instáveis, que podem afectar a objectividade da pesquisa, resultantes não só do contexto social onde está a ser feita, mas também da relação entre o inquiridor e o entrevistado. Estas podem levar ao facto do entrevistado responder aquilo que “acha que deve” responder e não, que seria de verdadeiro interesse científico, a responder o que verdadeiramente pensa sobre a matéria em causa.

Aliado a isso, temos também a questão sobre qual o verdadeiro sentido do que foi proferido pelo sujeito activo da entrevista. Na análise de todo o discurso, seja ele eminentemente escrito ou oral, ainda mais quando tratamos de respostas ou comentários sobre questões de ordem filosófica e estética, existe sempre a pertinente dúvida sobre qual o real valor e significado da resposta obtida, tendo em conta tão complexas problemáticas.

Ainda, podemos afirmar que esta problemática referente ao sentido de uma resposta obtida no modelo de questionário, prolonga-se à própria formulação das perguntas que se procurou obter para esta investigação. Nesta formulação, procurou-se tomar em conta o facto da mesma pergunta poder ser entendida de forma diferente, consoante o contexto sócio-musical dos entrevistados. Também foi preocupação permanente evitar questões de

carácter excessivamente directivo, que pudessem condicionar à partida o próprio discurso do entrevistado.

Como se depreende do exposto, estamos aqui, no plano teórico, perante a necessidade de alcançar um fino equilíbrio entre o que se procura de uma certa forma evitar, que é uma recolha de um determinado número de entrevistas livres, onde se torna complexo encontrar os pontos de agregação dos discursos, e os testemunhos directivos demasiadamente condicionantes da dissertação estética musical.

Como foi já amplamente rebatido, um dos principais objectivos desta investigação é a estimulação do pensamento relativo a uma determinada problemática. Neste sentido, não pode ser esquecido que a realização destas entrevistas têm como objectivo não menos importante, a função de elas próprias servirem para criar a discussão sobre a problemática do silêncio, numa perspectiva de estimulação da interacção criativa e artística e, porque não, social.

Esta vontade implícita, esta segunda intenção da acção das entrevistas realizadas, não está isenta de exigências, muito pelo contrário. Procurou-se evitar o risco de, mesmo que de forma involuntária, criar um propositado e artificial isolamento do grupo de entrevistados, expandindo a entrevistas a outros actores do meio artístico que não apenas compositores e músicos.

Assim, muito embora se assuma sem receio que o objectivo desta recolha de dados se aplica à dissertação a respeito do silêncio, procurando entre outras coisas, a sua categorização e definição em termos musicais, procura-se voluntariamente fugir à tentativa de generalização e portanto expansão, das conclusões retiradas a toda a música contemporânea. Embora se procure de forma especulativa entender algo tão particular e específico na música, estas entrevistas realizadas são apenas parte de uma ampla investigação e recolha de informações, não sendo por si só, isoladamente, a base da estruturação do pensamento nesta dissertação.

Esta atitude experimental à qual é dada particular atenção neste trabalho, tem como objectivo primordial a administração da prova que certamente estará na base das conclusões que serão alcançadas. É preciso ter em conta o grau de incerteza com que se parte para a realização destas entrevistas.

Muitas das vezes, sem qualquer intenção, pode-se alterar o rumo de uma investigação. Assim, nas questões formuladas, procurou-se ter sempre presente o objectivo implícito de complementar todas as observações com o discurso dos entrevistados: os públicos dos recitais por exemplo. Existiu também a vontade de estabelecer hipóteses e de comparar o que é comparável, tendo sempre em conta a necessidade de introduzir um factor de aleatoriedade nos questionários, no sentido de a todo o custo evitar a contaminação da prova, isto é, a viciação das respostas com factores e ou preconceitos, como se “um parasita” (Chiglione: 2001, 10) se tratasse que podem comprometer o resultado da investigação neste campo.

É um dado adquirido e cuja opinião parece abundar em alguns dos mais especializados trabalhos na área das metodologias de investigação, o facto de que, independentemente das conclusões a que se possa chegar, existe a crucial necessidade de se ser rigoroso e porque não, exemplar na correcção do emprego metodológico. O uso deste tipo de inquérito, que é talvez um dos instrumentos mais privilegiados em termos de investigação, talvez pelo facto de toda a simplicidade do processo que lhe está implícito, onde não são necessários meios de observação complexos, com procedimentos geralmente de curta duração e que podem ser realizados em qualquer espaço e em qualquer altura, permite-nos de forma mais correcta ter acesso à compreensão de toda uma série de constatações relevantes tais como as representações e as opiniões a respeito do tema em análise.

Em todo o caso, mesmo reconhecendo que este pretende ser um trabalho com uma sublinhada atitude experimental, onde se procura ter sempre uma grande amplitude nas conclusões tiradas, torna-se indispensável e difícil tomar a decisão de nomear o grupo de entrevistados para cada uma das problemáticas, tendo em conta que esta acarreta a responsabilidade de tomar, entre outras, a sempre difícil decisão da delimitação não só do número de inquiridos, como das próprias perguntas a realizar. Assim, para garantir a

inclusão de todos os aspectos julgados pertinentes das questões colocadas, foi realizado um pequeno estudo exploratório que tem por definição um carácter informal, cuja síntese é apresentada mais adiante e que permitiu avançar com algumas soluções para este estudo.

Mesmo assim, na partida para esta recolha, são na verdade mais as dúvidas que as certezas no que se refere à representatividade da amostra seleccionada, um dos garantes do rigor científico das entrevistas. Se pensarmos a título de exemplo o campo específico da composição, dada a proliferação de linguagens tão típica (e tão procurada) na música contemporânea dos nossos dias, é extremamente difícil assegurar que as restantes opiniões de todos os “não entrevistados” a respeito do tema silêncio, seja de facto rebatida.

A metodologia adoptada nas entrevistas

(Métodos de inquirição não standardizados e amostra experimental)

Parece ser contraproducente uma recolha excessiva de entrevistas visto que, justificada pela difusa percepção que se pode ter da problemática que é o silêncio, certamente todos os contributos ouvidos serão eles próprios a razão e o motivo para o acrescentar de novas idéias a esta investigação. Estando esta tipologia de entrevistas enquadradas nos métodos de inquirição não standardizados, observa-se alguma inutilidade em reunir demasiada informação sob risco de alargar em demasia a amplitude do ensaio e perder aquele que será o contributo essencial desta amostragem, cito “há um momento em que o rendimento se torna decrescente” (Chiglione: 2001, 36). Mais, um dos principais contributos destas será possibilidade de se observar e estabelecer a diferenciação e compartimentação não só de diferentes tipos de percepção, mas também de diferentes grupos de pessoas entrevistadas. No entanto, torna-se importante salientar que desta aparente compartimentação de um determinado conjunto de pessoas, pela especificidade analítica destas entrevistas, só podem ser recolhidas hipóteses, não havendo portanto espaço para a elaboração de conclusões.

Nesta situação, o facto de não se procurar uma sistematização do conhecimento, onde não faz qualquer sentido a necessidade de assegurar uma representatividade de uma amostra, mas sim uma suficiente variedade, leva a que não seja de todo indispensável uma afixação

de um número específico e fixo de entrevistas. Parece ser mais produtivo e consequente, num estudo com esta tipologia, o deixar fluir normalmente a recolha de informação, abrandando-a ou até mesmo pondo um ponto final nesta quando sofre uma evidente baixa ou perda de utilidade. Em vez da quantidade, é objectivo específico desta pesquisa assegurar a variedade de opiniões, agrupando na medida do possível, posições ou tendências convergentes criando assim o que podemos classificar de uma amostra por cotas.

No entanto, a recolha de tão complexa informação, justificada pela complexidade estética e musical do assunto em análise, tende a ser agravada pelos factores associados à intelectualidade e erudição dos entrevistados. Muito embora cientes da voluntária decisão de se abster de alguma da representatividade das conclusões retiradas (que se observa ser de facto, ser um objectivo muito difícil de alcançar), optou-se por seguir a via da adequação das entrevistas aos objectivos propostos pela investigação.

O modelo de entrevista seleccionado para esta investigação é designado por entrevista semi-directiva e é caracterizado pela dupla personalidade de questões. Este modelo semi-aberto caracteriza-se pela formulação ora por questões muito específicas, fixas, ora por outras de carácter mais livre, onde o entrevistado é estimulado a dar um contributo tão longo quanto o desejar.

Podemos situar estas entrevistas em termos teóricos algures entre um extremo onde se situam as entrevistas não directivas, onde se constata a mais completa liberdade do entrevistado, mas onde existe o perigo de uma prolixidade em demasia, e o questionário fechado onde fica inviabilizada de forma total a possibilidade do uso de repostas com desenvolvimento e portanto, a possibilidade de estabelecer relações entre grupos e concepções menos óbvias e directas.

Seguiu-se assim no caminho da formulação de entrevistas claramente vocacionadas para o estudo: Entrevistas de Estudo, com o intuito não só de permitir o estabelecimento das possíveis relações já referidas, como e principalmente, a clara intenção de ensaiar uma generalização das conclusões retiradas. Neste contexto, procurou-se incorporar nas

questões formuladas, características capazes de permitir não só a exploração de um ou mais novos domínios teóricos e características capazes do aprofundamento de concepções que entretanto já se conhece ou especula, mas que no entanto, carecem de uma melhor explicação.

Para bem do rigor intelectual, não se pode ignorar, porque esse é um dos claros propósitos deste tese, que algumas das dúvidas esplanadas nos questionários extensivamente apresentados mais à frente, têm como principal intuito a certificação ou confirmação de muito do conhecimento musical que circula de forma informal pelas salas de ensaio e concerto.

Continuando com a descrição da metodologia empregue na concepção das entrevistas, importa agora descrever alguns dos principais factores levados em conta nestas acções de pesquisa.

Com efeito, parecem ser quase infindáveis as circunstâncias que podem afectar, se não subverter, a qualidade de informação recolhida. Por tudo isso, tendo em conta que uma entrevista é requerida pelo entrevistador e que portanto este está na posição de controlar algumas variantes importantes acima referidas, foram tidos especiais cuidados relativos à duração das entrevistas, isto é, tentou-se assegurar que apesar dos diferentes locais onde os entrevistados foram ouvidos, se mantivesse a mesma duração máxima da entrevista.

Outro factor que também parece importante realçar, foi o cuidado empregue na escolha da oportunidade para realizar as entrevistas. A título de exemplo, tende a observar-se mais valias no facto de não realizar este questionários imediatamente a seguir aos dois recitais realizados.

Com efeito Chiglione afirma que “Está confirmado - e aqui arriscamo-nos a generalizar – que a situação óptima é, em muitos dos casos (pelo menos nas entrevistas não directivas), aquela em que o entrevistado foi relativamente afastado, durante o tempo da entrevista, das suas actividades anteriores e daquelas que se seguirão.” (2001, 71). Por analogia, transpondo tais recomendações para as entrevistas realizadas ao público que assistiu aos

recitais experimentais de oboé a solo, existiram duas principais preocupações: a primeira foi a preocupação de não realizar as entrevistas aos escolhidos dentro do local de concerto, a segunda de não os questionar imediatamente a seguir ao final destes.

Com este afastamento em relação o contexto no qual tinha decorrido o concerto, procura-se atingir algum distanciamento em relação à experiência a que estes se viram expostos, assegurando assim uma reacção ponderada, isenta de algum tipo de emotividade resultante do acto performativo em si, ao que é acrescido o facto do entrevistado geralmente conhecer de alguma forma, o entrevistador.

No entanto, podemos aproveitar esta emotividade e alguma familiaridade porventura existente, tentando na medida do possível direcioná-la no sentido de explorar a vontade que normalmente surge para participar e exteriorizar os sentimentos. Esta incitação à participação, é para todos os efeitos uma exploração dos efeitos da autoestima dos participantes que precisa de ser alimentada, no sentido de ampliar a pertinência quer da existência destas experiências, quer da razão de ser destas entrevistas.

Estamos assim perante uma ferramenta de pesquisa, que tem com principais objectivos o aprofundamento da problemática do silêncio e a verificação das hipóteses retiradas dos estudos exploratórios. O emprego destas oscilou entre a necessidade da existência de uma linha condutora perfeitamente visível e perceptível pelo entrevistado (esta visibilidade pode até ser aproveitada como forma de contextualização e início da conversa) e a liberdade oferecida pela flexibilidade possível no estabelecimento da ordem das perguntas, aproximando-se assim com mais clareza do processo de uma entrevista livre (que apesar de uma maior complexidade de análise permitem por exemplo, observar as respostas obtidas de vários ângulos possíveis).

Deve-se realçar a especial atenção tida ao rigor metodológico desta recolha. Após a realização de alguns testes preliminares, foram ainda levados em conta algumas das principais características que devem constituir uma entrevista de carácter semi-directivo:

. A inclusão de linguagem acessível.

. A certificação de que existe sempre uma resposta para cada questão feita, independentemente do carácter fechado ou de desenvolvimento das perguntadas seleccionadas.

.Apresentação de uma atitude e comportamento adequado.

.Apresentação de uma atitude susceptível de criar entusiasmo e motivação no entrevistado.

.Estar à altura das expectativas criadas pelo momento e ou problemática.

.Ser o garante da verossimilhança da matéria em estudo.

.Sempre mantendo uma atitude empírica fundamental na procura de novos caminhos e contributos, devidamente estimulada por uma intuição que permita o encaminhamento naquela que poderá ser a melhor direcção a seguir em termos metodológicos (claro que devidamente suportada pelos estudos exploratórios preliminares que estarão nos alicerces da constituição dos questionários utilizados nesta tese) foi tido em conta que os entrevistados foram apanhados de surpresa, não estando preparados de uma forma tão rápida quanto seria a vontade do investigador, para responder acerca do assunto em causa. Acrescido a isso, existiu ainda o cuidado de não se elaborar questionários demasiadamente longos para evitar algum tipo de cansaço ao entrevistado. A sua existência pode ser causadora da obtenção de respostas menos completas e ou menos reflectidas.

Cuidados mantidos no diálogo de entrevista

O acto de entrevistar pode ser dividido em dois grande momentos. Sendo que é a transcrição, por natureza mais extensa, que ocupa muito mais do tempo do investigador, é o sucesso da entrevista, que muitas das vezes dura pouco mais de uma dúzia de minutos que, por todas as preocupações e expectativas entretanto já expostas, se torna absolutamente essencial para o êxito desta investigação. Para este sucesso, não é menos importante o cuidado posto na escolha dos entrevistados.

Desde proeminentes figuras do plano musical nacional, sejam eles músicos, compositores, maestros, académicos de destaque no mundo musical, foi tido o cuidado de seleccionar criteriosamente as personalidades aqui ouvidas, quer seja no âmbito das entrevistas semi-

directivas , quer nas entrevistas livres, quer mesmo nos importantes estudos exploratórios no sentido de garantir que estes estavam por natureza e inerência de funções (na sua esmagadora maioria intelectuais ligados à música contemporânea) estimulados para o assunto em questão. Isso permitiu garantir um entusiasmo na participação e consequentemente a existência de diálogos vivos, onde a participação foi para além das expectativas, resultando daí uma riquíssima recolha de elementos que garantiram o sucesso desta pesquisa.

Importa sublinhar precisamente que este entusiasmo além de ter sido um contributo inestimável para a orientação no caminho a seguido por esta Tese, permitiu um interessante mas extremamente exigente trabalho de controlo do diálogo mantido. Não foram raras as vezes onde a expansividade natural, anexa ao entusiasmo da participação em tão cara problemática, obrigou a uma atenção redobrada na limitação do âmbito da participação, visto terem sido imensas as alturas onde as entrevistas foram “salteadas” por um sem número de “bons” conselhos do tipo: “...devia estudar isso, devia ler aquilo, conhece aquele compositor” .

Houve alturas onde, porque se estava a desviar do contexto da entrevista, foi mesmo preciso solicitar a contenção do entrevistado, tentando contudo manter o difícil equilíbrio de não o inibir, retraindo-o para as futuras perguntas. Em relação ainda a este contexto, para evitar a tensão porventura provocada pelo discreto limitar da amplitude de uma resposta, foi tido o cuidado de na altura da marcação da entrevista explicar antecipadamente as expectativas tidas nesta colaboração, explicando com antecedência os assuntos abordados.

Foi também levado em atenção a escolha considerada apropriada relativamente ao lugar da realização da entrevista. Na medida do possível tentou-se não perturbar o normal funcionamento do dia-a-dia do entrevistado com o objectivo de obter um diálogo relaxado, muito próximo de uma situação calma e propícia ao debate de ideias. Importa salientar que não foram raros os momentos onde por diversas razões a escolha do local de entrevista foi alterada pouco antes da sua realização, provocando com isso uma visível ansiedade e stress nos intervenientes.

Dado que se assumiu que na sua generalidade os entrevistados não estavam habituados a responder nesta posição, ao que se acresce o facto de que em muitas das situações presenciadas, existia alguma relação de intimidade provocada pela colaboração regular em termos profissionais entre entrevistado e entrevistador, foram mantidos ainda outros cuidados no acto da entrevista.

Assim, procurou-se na medida do possível criar um contexto confortável à troca de idéias, isto é à comunicação. Para isso, através de um breve momento onde se usou como ferramenta uma pequena explicação sobre o âmbito (e particularidades) da investigação procurou-se atingir um estado onde a existência de um gravador deixou de ser um acto de desconforto. Esse desconforto tende a provocar além de algumas incongruências, a repetição de algumas respostas ou assuntos que podem interferir com a recolha de dados.

A Elaboração das Entrevistas: a redacção e objectivos das entrevistas

Findo o primeiro momento da recolha: a entrevista, inicia-se o moroso processo de redacção das entrevistas. Observa-se não ser necessário a sua transcrição absolutamente íntegra destas quando a transcrição literal nada traz de novo à mensagem e às ideias que nela transposta. No entanto torna-se absolutamente fundamental assegurar que o pensamento do entrevistado não fica, em algum modo, modificado ou adulterado: “O mais importante é que o entrevistador não adultere o pensamento do entrevistado.” (Ciência Viva, Entrevista, <http://www.cienciaviva.pt/projectos/genoma2003>), confirmando e ou esclarecendo se possível alguma ideia exposta menos clara, abdicando desta se a sua veracidade ou cabal entendimento não for confirmado.

Nesta sequência, no sentido de assegurar a veracidade de rigor científico da redacção das entrevistas foram tidos alguns cuidados em especial relevo. Quando pareceu observar-se a repetição de uma mesma ideia ou conceito, manteve-se apenas a resposta onde esta ficou mais completa ou explícita, condensando na medida do possível as respostas, eliminando a repetição considerada desnecessariamente excessiva de palavras, que em nada abonam para o entendimento do texto entretanto elaborado.

Após a extensa contextualização teórica deste método de inquérito, que se justifica dado o papel central que ocupa nesta investigação, importa agora descrever como todo o processo de recolha foi desenvolvido, desde a sua gênese até às intrincadas relações entre as várias entrevistas realizadas.

Assim após a realização em Dezembro de 2010, de um estudo preliminar: Estudo Exploratório 1 (**EP1**), do qual resultou um relatório de observação, foram retiradas importantes impressões das quais foi possível realizar um primeiro esboço das entrevistas a realizar. Deste primeiro estudo **EP1**, foi possível reter observações comuns por parte dos interveniente nos campos da emoção e da concepção de gestão de tempo. Apesar da amostra ter residido essencialmente numa classe de alunos de música de nível Básico e apenas dois alunos de nível Secundário (cujas faixas etárias aproxima-se mais da encontrada nos entrevistados na Experiência Primeiro Recital: **RC1**) foi possível retirar algumas conclusões preliminares. Deste estudo foi possível retirar preciosas informações que desaguaram na elaboração das entrevistas **ERC1**, **ERC2**, **EEXP2** e **EMJC** que mais adiante serão descritas em detalhe.

Descrição pormenorizada das entrevistas:

1. Entrevista nos recitais **ERC**: a **Entrevista do Recital 1 e Recital 3 (realizados na Universidade de Aveiro)**, de carácter semi-directivo, teve como objectivo responder a interrogações a respeito do conhecimento e apreciação das obras por parte dos músicos presentes e a sua real importância no repertório da música clássica contemporânea. Após uma curta secção fechada, de resposta directa, seguem-se duas secções com carácter de desenvolvimento. A primeira destina-se a aferir o impacto emocional no indivíduo que está envolvido numa performance da Obra 4'33'' de John Cage como ouvinte, e uma terceira secção orientada para a reflexão sobre a relação existente entre performance a solo e o silêncio musical. Importa sublinhar que neste primeiro recital a obra 4'33'' de John Cage foi interpretada como uma peça “extra concerto”, que teve como objectivo apanhar o público e portanto os entrevistados de surpresa, tentando com isso retirar importantes conclusões.

2. Entrevista **EEXP2**: a Entrevista do Estudo **Exploratório 2**, de carácter aberto ou livre, que teve como principal objectivo recolher de compositores e performers relacionados com o mundo da composição, estética ou assuntos relacionados, elementos pertinentes à elaboração do questionário realizado aos compositores. Também nesta entrevista foi possível recolher importantes contributos no sentido da orientação que a investigação poderia tomar em direcção em termos estéticos e composicionais e, pautada pelos comentários do género: “devias ler” ou “conheces?” , revelou-se de um contributo extremamente útil para a pesquisa bibliográfica.
3. Entrevista **EMJC** : a Entrevista realizada aos músicos do agrupamento musical Remix Ensemble da Casa da Música do Porto, que participaram na interpretação da obra 4'33'' de John Cage no dia 23 de Março de 2010 na Casa da Música do Porto, repetido em Paris, a 25 de Março no Centre Georges Pompidou e em Bruxelas no Internacional Contemporary Music Festival – Auditório Flagey no dia 27 de Março de 2010. Esta entrevista que resultou de uma necessidade surgida durante a realização do Estudo Exploratório 2, tem como principal objectivo observar da perspectiva do músico os sentimentos, emoções e percepções da obra e do silêncio por consequência. Este contributo foi de vital importância pois permitiu a comparação e corroboração das conclusões retiradas dos dois estudos de caso. Porque foram entrevistados intelectuais especialistas na área da música clássica contemporânea foi também aproveitado o momento para retirar uma impressão, uma perspectiva geral do lugar que ocupa esta no movimento artístico dos nossos dias, bem como, a pertinência do debate sobre o silêncio quer seja na sua gestão, quer seja na sua percepção em concerto. Tornou-se assim indispensável conhecer :
 - **O que pensa o músico sobre a Obra John Cage 4'33'**: na condição de artistas especializados importa saber qual a importância deste movimento estético na arte contemporânea.
 - **Como enquadra a obra no repertório clássico contemporâneo**: Esta questão tem como objectivo entender o enquadramento histórico do compositor e da obra no contexto da música contemporânea.

- **O que pensa o músico na inclusão desta obra num concerto de programação regular de um agrupamento de música clássica contemporânea e claro, na participação do mesmo na performance:** interessa-nos conhecer e comparar com outras perspectivas, como por exemplo a do público que assistiu aos dois recitais experimentais. O objectivo é conhecer o impacto, as marcas deixadas pela interpretação desta performance. Será um facto marcante estar envolvido numa performance deste tipo? Ou apenas se trata de mais uma obra de um já vasto repertório e caminho?
- **O que é a interpretação desta obra:** o objectivo da questão é aferir numa primeira fase, qual o grau de envolvimento pessoal incutido na performance da obra.
- **Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33':** estando agora cingidos unicamente ao plano das performances realizadas, isto é, aos concertos realizados no Porto, Paris e Bruxelas, o objectivo da questão colocada ao performer é (tendo como ponto de partida a resposta anterior) conhecer os desafios (se os existir) na interpretação desta obra. Esta questão é de vital importância pois poderá permitir uma comparação cientificamente válida, com os dados recolhidos nas performances dos dois recitais experimentais, podendo assim originar um factor de triangulação de dados susceptíveis de generalização.
- **O que o performer sentiu na interpretação desta obra:** seguindo a estratégia de recolher elementos capazes de serem comparados com outras situações, serve esta questão para qualificar as emoções sentidas em palco e verificar se existe nelas alguma capacidade de generalização.
- **Foi sempre o mesmo ou foi variando:** existe o objectivo de comparar o resultado final da análise a estas questões com os dados recolhidos durante a performance dos dois recitais experimentais, recorrendo ao uso do Vitaljacket®. Importa portanto comparar se o comportamento dos músicos do Remix Ensemble foi idêntico ao comportamento do performer, durante os recitais.

- **Durante e depois da performance o performer questionado sentiu algum feedback em relação à adesão (ou repulsa) do público à obra em estudo:** o objectivo desta questão é comparar os resultados recolhidos com os mesmos aferidos nas entrevistas ERC1 e ERC3, onde uma pergunta semelhante será realizada ao público presente nestas apresentações públicas.
- **Existe necessidade de gestão de Silêncio:** saindo do âmbito da investigação a respeito da obra John Cage 4'33'', entramos agora no contexto restringido aos estudos em assuntos relacionados com a performance musical a solo. Será possível recolher dados fundamentais para o entendimento do que é realmente a gestão do silêncio e como ela é observada por diferentes performers e sensibilidades.
- **Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do Silêncio:** Importa qualificar a necessidade da realização de um estudo teórico, nesta matéria. Sendo este um conhecimento que se observa essencialmente empírico, existe a necessidade de saber qual o possível alcance de um trabalho escrito, baseado em inovadores princípios de investigação experimental.
- **Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance:** esta questão tem como objectivo responder a duas dúvidas intercalares. Uma primeira é saber se o acto de intelectualização e teorização escrita de um conhecimento, que tem passado de mestre para aprendiz, é susceptível de se tornar na génese de um melhor músico. A segunda dúvida é, se a simples exposição a esta problemática dá origem forçosamente uma melhor performance, numa situação a solo.

4.3.2. Os estudos Exploratórios: contextualização e definição de objectivos

Um trabalho de carácter assumidamente experimental precisa de um início, de um ponto de partida para o estabelecimento não só das problemáticas que vivem anexas ao silêncio, como das acções de investigação que poderão porventura esclarecê-las.

Se é um facto que o contexto teórico desta investigação, permite o enquadramento, a existência desta em termos académicos, como uma dúvida intelectual de cariz pessoal (que ao investigador diz respeito), sobre a qual se procura investigar as origens, a razão, a pertinência da sua existência, não faz qualquer sentido em termos experimentais partir para o esboço do caminho a percorrer em termos de pensamento, sem observar e ratificar no terreno a origem e simultaneamente a razão de tais dúvidas.

Nesse sentido, estes estudos exploratórios **EEXP1** e **EEXP2**, têm como razão da sua existência a necessidade conhecer a possível amplitude da problemática em estudo. Nesta fase embrionária da investigação procura-se saber qual a real extensão e necessidade de escrever e pensar sobre o silêncio numa situação de performance, enquanto uma ferramenta de trabalho. Assim com estes estudos, como mais adiante será revelado, foi possível, não através de certezas, mas sim através das dúvidas que se levantaram durante e após estes testes e entrevistas, uma aproximação a uma concepção da efectiva extensão e complexidade da matéria em estudo. No entanto não se pode conhecer ou identificar um território sobre o qual se procura descrever os seus relevos, sem identificar com a máxima exactidão possível, pois há limites que só com alguma coragem intelectual se pode observar e aceitar, a fronteira, ou as fronteiras que delimitam esta investigação.

Aceitando e assinalando esta ou estas fronteiras, o investigador fica em condições de determinar os objectivos para o reconhecimento e explanação da matéria em estudo, assegurando-se dessa forma a inexistência da perda de objectividade. Esta perda poderia pôr em causa não só as metas a atingir pela investigação, como servir apenas para o surgimento de novas questões, dúvidas, que elas próprias esbatem as fronteiras encontradas e determinam um novo território de investigação, criando assim um processo virtualmente sem fim.

Uma vez bem definidos os objectivos que impulsionam toda a investigação, estaremos então numa posição confortável para delinear todo um rol de estratégias e ferramentas capazes de atingir os objectivos propostos. Estas, que podem tornar-se elas próprias as metodologias, ou simplesmente ser parte integrante delas, assumem num carácter de extrema relevância num trabalho assumidamente de vocação experimentalista.

O Estudo Exploratório 1

Este estudo exploratório, que por definição é por excelência uma ferramenta de trabalho em estudos de caso, foi realizado nas instalações do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, com os alunos da classe de oboé. O facto destes alunos representarem um expecto etário muito diversificado, permitiu recolher uma larga quantidade de informação sobre o que poderá ser o impacto da exposição da problemática sobre o Silêncio, de uma forma simples e não preparada. Esta colaboração deliberadamente não planeada em termos metodológicos (os alunos não sabiam que iriam participar numa experiência e por consequência não sabiam o que lhes iria ser pedido), permitiu acentuar ainda mais espontaneidade das crianças e adolescentes participantes, o que desplotou e até realçou novos aspectos desconhecidos até então e que, por conseguinte precisavam ser alvo de uma investigação mais aprofundada.

Embora à primeira vista possa parecer contraproducente realizar-lo com pré-adolescentes e adolescentes, a verdade é que a sua participação acabou por se tornar bastante espontânea, pura e descomprometida. É um dado adquirido que se as mesmas experiências tivessem sido realizadas com experimentados instrumentistas, intelectuais treinados e avisados para os aspectos técnicos e intelectuais da performance a solo, talvez não se teria obtido de uma forma tão visível as mesmas reacções.

A Experiência 1 e Experiência 2 :

Este estudo exploratório foi composto por duas partes distintas: Experiência 1 e Experiência 2, mas cuja realização foi encadeada para evitar dispersão da capacidade de concentração dos observados.

Na primeira experiência foi realizada uma pequena contextualização em forma de uma história a respeito de uma peça que não continha música (uma história sobre uma certa obra de um certo compositor chamado de americano), mas apenas pausas (dada a faixa etária em análise, não foi usado o termo silêncio com o objectivo de evitar qualquer contração ou mesmo mal entendido em relação ao conceito).

Após uma normal e esperada reacção de surpresa para com o desafio, seguida de um período onde foi necessário aguardar por alguma calma, foi pedido a estes alunos que tocassem uma peça com 4'33'' de pausas.

Para avaliar a percepção que estes pudessem ter sobre o efectivo tempo decorrido, não lhes foi facultado um relógio ou se quer a possibilidade de observar o relógio possuído pelo investigador. Partiu-se então para uma disfarçada e interpretação de uma hipotética peça que poderia, pela sua duração, ser a obra escrita por John Cage: 4'33''.

Na segunda experiência os alunos foram estimulados a determinar qual seria duração ideal para uma nova peça musical, composta também ela só por silêncios. Esta experiência teve por primeiro objectivo, aferir qual o período de tempo aproximado em que os observados sentiam razoável e suportável estarem em silêncio e imobilidade. O segundo objectivo passava por consequência, por comparar esta duração média com a duração de 4'33'' da obra de Cage e assim aferir empiricamente algumas das consequências comportamentais mais imediatas, relacionadas com a exposição a um período tão longo de silêncio.

O Estudo Exploratório 2

Entrevista do **Estudo Exploratório 2**, já amplamente apresentada no espaço dedicado à descrição das entrevistas, teve como principal objectivo recolher de compositores e performers relacionados com o mundo da composição, estética ou assuntos relacionados, elementos pertinentes à elaboração do questionário realizado as compositores. Também nestas entrevistas foi possível recolher importantes contributos no sentido da orientação que a dissertação poderia tomar em direcção em termos estéticos e composicionais e,

pautada pelos comentários do género: “...devias ler...” ou “...conheces?...”, revelou-se de um contributo extremamente útil para a pesquisa bibliográfica.

4.4. Avaliações objectivas e fisiológicas realizadas nos Recitais

4.4.1 O uso do colete Vitaljacket® nos recitais

Dentro dos dispositivos de quantificação exacta dos níveis de exposição do performer à ansiedade e ao stress provocado pela exposição ao público, o Vitaljacket® parece uma ferramenta suficientemente capaz de revelar com precisão inigualável as forças às quais o performer parece exposto.

Das duas metodologias achadas de vital interesse para esta investigação a presente, o Vitaljacket® é o único a permitir aferir como precisão de segundos a tensão a que o performer está submetido. Este é um dispositivo ambulatorio, desenvolvido com objectivos de controlo médico, que permite observar em tempo real o comportamento do coração de um indivíduo. Esta observação é realizada através do uso de uma t-shirt especialmente concebida e desenvolvida pela empresa portuguesa Biodevices® (Avenida D. Afonso Henriques, nº 1462, 1º Andar Traseiras, 4450-013 Matosinhos, Portugal, Tel. +351 220 902 540, Fax +351 225 097 255, Email: info@biodevices.pt).

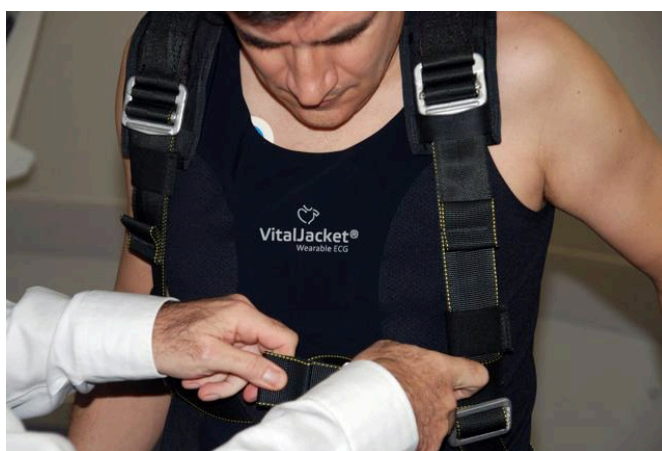


Imagem 4.1. O Colete Vitaljacket®

A esta t-shirt são ligados 3 eléctrodos colados ao tronco do observado em locais estratégicos, e um dispositivo capaz de armazenar num cartão de memória e/ou enviar via Bluetooth todos os dados recolhidos para um software específico: “VJ Desktop Pro software”, entretanto alojado num computador.

Independentemente da versão de dispositivos usada numa determinada experiência ou observação (existem duas com capacidades de armazenamento diferentes), é possível quantificar gravando, os batimentos por minuto do coração de um indivíduo no decorrer de um longo período: um concerto por exemplo. Numa fase posterior, este armazenamento de dados é tratável e convertível numa útil e imediata representação gráfica que permite observar não só os principais acontecimentos de um determinado evento, como, por comparação, um padrão comportamental associado a um determinado acontecimento.



Imagem 4.2. O software de análise

Todo o interesse e entusiasmo na escolha da presente ferramenta, assentou nesta fácil acessibilidade a conclusões imediatamente extraíveis, pelo visionamento gráfico de algo potencialmente representativo de uma situação de stress. Existe a profunda convicção nesta investigação que, aquando da apresentação em capítulo próprio dos resultados extraídos das experiências, será perceptível e quantificável por todos os interessados a exposição ao stress por parte do performer. Na comparação directa com os outros testes entretanto realizados, será possível aferir e reflectir sobre a exposição do performer e do público ao

silêncio e sobre a influência que tal perfil comportamental poderá eventualmente ter na forma como os silêncios em música contemporânea para oboé são interpretados.

4.4.2 O uso do Teste do Cortisol nos recitais

Foram abordadas anteriormente, com especial relevo a todos os contributos de Sloboda e seus associados, todas as condicionantes potencialmente capazes de exercer a sua influência sobre a variabilidade dos acontecimentos observáveis em palco, numa situação de concerto, o stress sentido pelo performer parece ser a causa mais comumente indexada ao relato usado na primeira pessoa por aqueles a quem compete enfrentar o público.

Existe alguma consensualidade em entender que a performance musical vive de uma mistura em tempo real, em palco, de dois universos que transportam em si um autêntico arsenal emotivo. Se por um lado o texto musical é por excelência um código de emoções, por vezes ele próprio tende a transformar-se na acendalha de uma autêntica convulsão emocional cheia de sentimentos e sensações que florescem no acontecimento performativo.

No entanto, para além de toda esta carga expressiva, o performer, mesmo nos momentos mais imediatos a um concerto, não vive num contexto isolado dos estímulos potencialmente criadores de alterações susceptíveis da criação de um quadro fisiológico normalmente designado por stress. O local do concerto, a tipologia do público, são apenas alguns dos inúmeros desafios que o performer precisa de vencer e solucionar antes e durante a subida ao palco. Todos esses estímulos provocam alterações comportamentais no performer, criando-se assim todas as condições para a formulação de um quadro neurofisiológico vulgarmente conhecido por stress.

Assim sendo, poderemos observar o aparecimento de stress como o resultado de acto de estimulação mútua dos diversos elementos que envolvem o performer e a sua performance. Este estado comportamental tende a denunciar-se revelando traços comportamentais geralmente sinónimos da exposição do corpo a uma carga emocional excessiva, tais como o aparecimento de uma tensão muscular anormal, do aumento da pressão sanguínea e todo um comportamento psicológico anormal: irritabilidade, ansiedade, depressão, etc..

Neste enquadramento o corpo humano reage. Como qualquer ser humano, o corpo do performer exposto a esta instabilidade e vítima da agressão dos diversos factores já referenciados reage acelerando o seu ritmo cardíaco, dilatando as suas pupilas e demonstrando de forma clara todos os sinais de um aumento da velocidade da sua actividade metabólica. Podemos estabelecer uma analogia a um quadro básico de reacção de um ser humano à exposição ao medo .

Do ponto de vista fisiológico todas estas reacções justificam-se pela libertação na corrente sanguínea de toda uma série de hormonas, das quais se destacam a adrenalina e noradrelina. No entanto no sistema nervoso de um performer exposto a uma situação de stress, por exemplo os recitais realizados no âmbito desta investigação, também é libertada um outro tipo de hormonas do stress denominada de cortisol. Tal como as hormonas atrás referidas também o cortisol tem como objectivo principal a alteração fisiológica do organismo do performer dando origem a recursos energéticos capazes de ajuda-lo a enfrentar uma experiência extrema.

Recentes desenvolvimentos tecnológicos têm criado testes suficientemente capazes de permitir aferir com a precisão ansiada os níveis de ansiedade tidos por um qualquer indivíduo. Através da análise dos chamados biomarcadores, da medição dos níveis de cortisol na saliva, é possível por exemplo aferir e concluir sobre o comportamento de um performer enquanto ser biológico, aquando da exposição a uma situação de concerto. Foi o que aconteceu nesta investigação.

Segundo fonte gentilmente cedida pelo Departamento de Biologia da Universidade, cujo documento se encontra disponível para consulta em *ANEXO I*, a libertação de cortisol na corrente sanguínea num dia normal de um performer, aparenta ser feita num ciclo diurno perfeitamente definido. Este ritmo parece caracterizar-se por uma acentuada libertação hormonal no acto de acordar, com um aumento ainda mais significativo no período após 30/45 minutos após este e por uma gradual diminuição nos seus níveis no decorrer do dia. Ao deitar o cortisol parece atingir os seus mínimos.

Por consequência, observamos que os níveis de cortisol estão associados ao ciclo de um dia normal. A acentuada descarga de cortisol observável no acordar não tem uma hora precisa. Este está indexado também à capacidade de produção de insulina e à necessidade do corpo ter uma resposta rápida à passagem de um longo momento de descanso para um período de elevada actividade.

Observa-se ainda que a produção e libertação de cortisol está associada à complexa elaboração fisiológica de um estado de vigília. Por isso, os níveis de cortisol podem aumentar bruscamente em poucos minutos em resposta a uma situação extrema de stress. É de extrema relevância assinalar contudo que este aumento conduz a mudanças no comportamento fisiológico, cognitivo e emocional no indivíduo exposto à agressão provocada pelo stress. É na presunção que estas mudanças possam alterar a percepção do que é silêncio na música contemporânea que se achou pertinente a realização destas análises. Nos testes realizados nesta investigação, foram efectuadas recolhas em momentos considerados críticos no dia de uma performance e a toda a análise é fundamentada no desvio destes em relação aos padrões considerados normais. A responsabilidade da escolha destes momentos chave foi da responsabilidade da equipa liderada pelo Professor Doutor Luís Souto, do Departamento de Biologia da Universidade de Aveiro. Assim sendo, foram recolhidas e analisadas amostras de saliva relativas a três dias de performance :

- Recital 1: Recital na Universidade de Aveiro em Março de 2011.
- Recital 2: Concerto de John Cage na Casa da Música do Porto, em 13 de Dezembro de 2012.
- Recital 3: Recital na Universidade de Aveiro em Junho de 2012.

Estas recolhas foram realizadas nos seguintes períodos:

Acordar	45 minutos após acordar	11.00 h	Ponto A (13h) Imediatamente antes do início do recital	Ponto B Imediatamente depois do início do recital	Ponto C 30' depois do termino do recital	18.00h	Deitar
---------	-------------------------	---------	---	--	---	--------	--------

Porque o Recital 3: Concerto na Casa do Música foi realizado a uma hora diferente dos dois recitais na Universidade de Aveiro (Recitais 1 e 3), existiu uma pequena divergência na hora de recolha dos pontos A,B e C. No entanto, na altura em que se escreve o presente texto já são conhecidos os resultados destas experiências. Estes resultados, apresentados e detalhe no **Capítulo 10: Discussão dos Resultados**, não encontraram assinalável diferença no comportamento fisiológico do investigador apesar da mudança de hora do concerto.

Para efeitos de comparação, foi também realizada a recolha de amostras de saliva em dois dias normais da rotina do investigador (dois dias sem concerto).

- quinta-feira, dia 12 de Julho de 2012.
- segunda-feira, dia 16 de Julho de 2012.

Estas amostras foram realizadas nos seguintes momentos:

Acordar	45 minutos após acordar	11.00h	14.00h	16.00h	21.00h	Deitar
---------	-------------------------------	--------	--------	--------	--------	--------

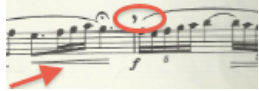
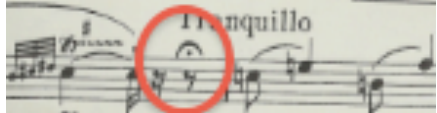
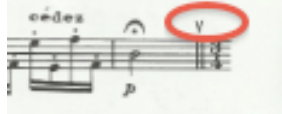
4.4.3. A quantificação do tamanho acústico dos silêncios presentes em recital e selecionados para a experiência.

A profunda reflexão metodológica até aqui realizada permitiu observar a existência de uma mais valia em quantificar a variação do tamanho dos silêncios existentes nas situações de performance aqui presentes. Com efeito, uma vez que se procura simular exactamente as condições existentes nos recitais realizados na Universidade de Aveiro (RC1 e RC3): dia da semana, hora e local do recital, programa, será possível e pertinente observar com interesse se existe alguma relação entre a variação dos níveis de ansiedade e stress e o tamanho dos momentos onde existe a total ausência de actividade sonora.

No entanto seria verdadeiramente épica a tentativa de medição de todos os silêncios existentes nos recitais. Por isso foi feita uma escolha mais ou menos aleatória de alguns silêncios considerados pertinentes e necessariamente repetidos nos dois recitais. Para

efeitos do bom rigor intelectual, importa salientar ainda que esta escolha foi realizada depois da performance do ultimo recital. Com isso certifica-se que o investigador não conhecia antecipadamente a importância dos silêncios sinalizados, podendo com isso artificialmente alterar os seus tamanhos com a vontade, mesmo que inconsciente, da obtenção de resultados expressivos.

Tabela 4.3. Os silêncios selecionados para medição

Referência	Obra	Observações
SL1	<i>Seis Metamorfoses</i> , B. Britten. 1º andamento	 PAN compassos 3 e 4
SL2	Pausa entre o 1º e 2º andamento das <i>Seis Metamorfoses</i> , B. Britten	Geralmente um momento de tensão porque procede um andamento tecnicamente exigente.
SL3	<i>Seis Metamorfoses</i> , B. Britten. 5º andamento	 NARCISSUS . <i>Seis Metamorfoses</i> , depois de Ovid de B. Britten : compasso 23 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)
SL4	Pausa entre a 2ª e a 3ª obra interpretada.	O intervalo entre duas obras esteticamente afastadas,. Existem casos onde é usual a troca de palhetas.
SL5	<i>Évocations</i> , H. Tomasi: 3º Andamento.	 CAMBODGIENNE : 29 . <i>ÉVOCATIONS</i> , H. Tomasi
SL6	Pausa entre o 3º e 4º andamento das <i>Évocations</i> , H. Tomasi	Geralmente um momento de tensão porque procede um andamento tecnicamente exigente.

Muito embora tais medições pudessem ser feitas através da quantificação directa através da simples observação dos registos vídeo dos recitais em análise, será usado o software gratuito Audacity® especialmente vocacionado para o trabalho em registos sonoros, que, pela sua especificidade e acessibilidade, permite uma medição exacta de todos os silêncios aqui seleccionados.

Aplicação das metodologias

Capítulo 5. As obras interpretadas em recital

5.1. Justificação da escolha das obras

Foram várias as circunstâncias implicadas na escolha do repertório interpretado nesta investigação. Por um lado existia a profunda convicção do interesse que a interpretação das peças escolhidas despertaria. Essa convicção resultava da imensa experiência do investigador enquanto pedagogo. No entanto, ainda mesmo numa fase precoce da presente dissertação, surgiam interessados intervenientes que procuravam dados palpáveis que suportassem as razões da presente existência. A realidade permite observar que eles não existem.

Com efeito, é bem patente a tendência que cada professor de oboé, como a esmagadora maioria dos performer e pedagogos tem, em criar uma espécie de pequena península de repertório no qual se especializa e ou se identifica. Se por um lado existe um pequeno braço de terra onde este intelectual encontra ancorada o garante do essencial do repertório para o seu instrumento, por um outro lado existe também um normal assumir de todas as convicções estéticas, satisfações virtuosas ou inclinações sonoras que determinam e nomeiam aquele território digno de uma identidade própria.

O repertório escolhido para interpretação e debate no seio desta investigação está e justifica-se no princípio supra definido. A motivação por detrás da sua escolha reside exclusivamente na motivação apaixonada e genuína residente na oportunidade de interpretar em público, desta feita na mais completa independência intelectual, de algumas das obras mais marcantes do percurso académico e profissional do investigador. Estas, que que ao investigador ainda despertam de forma profunda e genuína a vontade de sobre elas reflectir, são representativas não só de uma amostra do essencial do repertório contemporâneo para oboé a solo, que cumpre a todos os oboístas conhecer, como do virtuosismo que lhe está associado.

5.2. Os compositores interpretados na investigação

5.2.1 John Cage

Vemos que John Cage teve um papel de assinalável importância na conceptualização de uma ideia estética, uma visão ainda hoje considerada por muitos de moderna. O silêncio é uma espécie de tela universal infinita, onde os acontecimentos sonoros acontecem por si, sem qualquer espécie de mensagem, um acesso puro ao som que vive por si próprio. Para ele o som tem uma personalidade única e intransmissível, independentemente da sua origem.

No entanto, lendo Crispin, parece observar-se uma certa tendência para a mistificação do seu trabalho composicional, mesmo quando esta se justifica através dos seus próprios escritos (2007, 130). Em oposição, existe uma realidade actual que se vê rica em contributos que procuram de uma certa forma, observar a música de Cage *quasi* com a mesma atitude relaxada que tão peculiarmente definia o compositor. Crispin parece identificar-se com esta tendência observando os seus escritos como “more relaxed in this contemplation of the void and content to inhabit it, examining the possibilities of the space itself” (2007, 128).

Em certas sensibilidades musicológicas, existe uma certa tendência em observar a música deste compositor com um mesmo olhar baseado nas convenções associadas à música ocidental, altamente fundamentada nos princípios da música europeia, esquecendo-se portanto de uma realidade onde “Cage’s correspondence with Boulez reveals the gradual recognition by the two men of their often diametrically-opposed viewpoints” (Crispin: 2007, 131).

Numa certa forma, John Cage parece identificar-se com a noção de Charles Ives, de alcance de uma noção contemplativa de silêncio através da música, através dos sons. No entanto, segundo Doctor, ao contrário de Ives, Cage não procura alcançá-lo através do discurso musical, mas sim através do significado paralelo da presença contínua do ruído

que caracteriza a paisagem sonora do passado século vinte (2007, 25), e que é no fundo: o ruído da própria vida.

Coexistindo numa realidade homónima da definição de silêncio, já amplamente explorada nas páginas precedentes, casos existem onde Cage se distancia de uma ideia conceptual de silêncio muito própria do Zen e das suas crenças. Com efeito, talvez para surpresa de muitos, observa-se um conhecimento e aplicação, que até poderemos considerar de simples do silêncio musical nas suas obras. É a componente desta música, onde Brooks considera a existência da obediência às convenções tradicionais da composição (2007, 100).

Esta mesma “música convencional”, dentro de muitas “outras músicas” de Cage, é também observada por Crispin quando afirma que não pode ser considerada de todo, a total desistência pelo compositor do uso de que é considerado de material composicional tradicional, no caso de: “he felt it would serve him” (2007, 132). Com efeito parece estar amplamente observado no acto criativo deste compositor, o uso muito particular de melodias tradicionais Americanas. Este uso é normalmente fundamentado numa espécie de redução, diluição onde : “so that mere vestiges of them remaind, surrounded by Silence” (*ibidem*).

De facto, fases existiram onde, no aspecto técnico composicional, Cage não se distancia muito da utilização que outros compositores dão aos momentos de ausência sonora. Crispin denuncia mesmo a evidência residente na possibilidade de estabelecer uma etiqueta histórica aos diferentes tipos de silêncio usados por Cage (2007, 132). Estes parecem assim estar directamente dependentes e inter-relacionados, com a resposta dada pelo compositor a cada um dos desafios, que lhe eram progressivamente postos pelos diversos movimentos de modernismo artístico.

De uma certa forma, pode-se observar o mesmo no contributo de Brooks. Este descreve uma perspectiva de Cage, onde sem surpresas, o silêncio musical é aplicável de uma forma expectável numa variedade de finais de elementos sonoros, na separação com fins enfáticos de dois sons ou grupos sonoros que têm algo em comum, na pontuação do

discurso musical e na exploração da sua capacidade arquitetural para predeterminar uma estrutura (2007, 99).

Contudo, Cage tende num determinado ponto a envolver-se mais profundamente no aspecto estrutural e temporal da música. Segundo Brooks, este parece fascinado pela possibilidade de medição do tempo real através dos meios métricos convencionais. Nesta asserção o silêncio ganha uma nova importância pois: “of all the aspects of sound (...) duration, alone, was also a characteristic of silence” (Brooks: 2007, 99). Assim, para este compositor, o silêncio ganha especial razão em termos auditivos, aquando da percepção do seu tamanho.

É portanto uma realidade onde passa a existir uma assumida pretensão de transporte do silêncio para a sua dimensão auditiva: “this silence is actually “heard” in Cage’s formulation” (Brooks: 2007, 101).

Cage procura a sublimação do sentimento de ausência e fá-lo através do silêncio. Para ele, apesar de não poder ser ouvido, de não ter altura ou harmonia, é uma “something that is there but is not sound” (Brooks: 2007, 101).

Vemos então aqui a realidade de um compositor que, tendo comprovado cientificamente que o silêncio tal como é por nós concebido não existe, procura uma formula suficientemente capaz de o sublimar. Parece um pouco impossível fugir a um certo sentimento de apreensão provocada por tão aparentes contradições. O mesmo parece ser partilhado por Brooks quando afirma “So many paradoxes, so many contradictions” (2007, 101). No entanto, parece encontrar-se a explicação desta proliferação de sentidos e usos, não só na ambiguidade semântica já amplamente debatida, como no aspecto metafísico que lhe é associado.

5.2.2 Benjamin Britten

O entendimento das composições de Britten parece directamente relacionado com o peculiar contexto a que está afecto: a música inglesa após a Primeira Guerra Mundial.

Neste contexto, observa-se existir um acentuado domínio na altura “...by the composers who had laid the foundation for the country’s prewar “musical Renaissance “ Vaughan Willians, Holst, Bax, and their colleagues.” (Morgan:1991, 270). No entanto, neste mesmo período, observam-se os primeiros passos de um modernismo irreverente, principalmente personalizado na figura do compositor Willian Walton (1902-1982), cujos traços de composicionais aproximavam-se de uma estética partilhada pela contemporaneidade observável na altura, em França.

Esta proeminência de Walton parece de uma certa forma desvanecer-se no imediato à Segunda Grande Guerra. Neste novo período, é já reconhecido o talento de Britten, cuja projecção e reconhecimento como compositor começa a ganhar corpo na ainda década de trinta. Já nesta mesma altura, começam a ser visíveis os principais traços que acabam por definir muita da sua obra criativa que, por consequência, serão visíveis na obra analisada e interpretada no desenvolver desta investigação. Assim, numa escrita por muitos considerada como sendo de uma certa forma despreocupada mas tecnicamente sólida e convincente, estão perfeitamente definidos os traços de um certo ecletismo estético, essencialmente caracterizado pela aceitação na sua composição de ideais de natureza bastante diversa e até de tendências consideradas bastantes divergentes.

Importa a esta análise, ter a consciência do interesse do presente autor por aqueles que são considerados os “rigorous formal procedures” (Morgan: 1991, 272). Ao contrário dos movimentos de ruptura com as tradições musicais, observáveis nesta altura um pouco por todo o mundo do Ocidente, e sobre os quais já falamos, Britten parece manter-se fiel, ao que Morgan define por um estilo com uma orientação essencialmente diatónica tonal. No entanto, não parece ser contraditória a aceitação de uma realidade onde se observa a influência de Stravinsky e mesmo de Mahler em alguns dos seus mais relevantes trabalhos. Contudo, importa relativizá-la pois encontra-se de uma certa forma dissimulada, “...overshadowed by a directness of expression and unforced lyricism that is both peculiarly English and Britten’s own.” (Morgan:1991, 273).

Britten, que à semelhança de muitos outros compositores, também passa um curto espaço de tempo nos Estados Unidos da América, no período imediatamente anterior à Segunda

Guerra Mundial, volta a Inglaterra para se afirmar desta feita, como um compositor de ópera de excelência. No profícuo período compreendido entre 1945 e 1953, menos de um década portanto, escreve nada mais que seis grandes óperas e é exactamente neste período, em 1951, ano de composição da ópera *Billy Budd*, onde compõem a obra interpretada em recital nesta investigação: *SEIS METAMORFOSES PARA OBOÉ SOLO “After Ovid”*.

Este catálogo lírico, mais tarde completado por mais duas óperas escritas em 1963 e 1973, revela em definitivo não só as já citadas propriedades ecléticas: “drawing inspiration from various sources to suit the requirements of each particular work...” (Morgan: 1991, 278), como a sua extrema capacidade em transposição para a sua música de um dramatismo deveras incomum. Durante este longo período de intensa produção composicional, Britten cria em 1948, o seu próprio festival dedicado à criação musical, onde foram interpretadas muitas das suas obras compostas para instrumentos, música de câmara e para orquestra, num espaço onde: “...Since the days of Benjamin Britten it remains a place where artists from around the world find inspiration and are stimulated to reach their full potential...” (In <http://www.aldeburgh.co.uk/residencies>).

Britten cria em 1948, o seu próprio festival dedicado à criação musical, onde foram interpretadas muitas das suas obras compostas para instrumentos, canto e música de câmara.

5.2.3. Edison Denisov

A vida deste compositor está para sempre ligada à história da música contemporânea na Rússia, seu país de origem, onde praticamente sempre viveu. Filho de brilhantes físicos beneficiou da oportunidade de acesso a uma educação musical sólida. Após ter estudado matemáticas, uma área que sempre lhe despertou enorme interesse, aprofundou os seus estudos musicais clássicos, num exemplar percurso académico desde os estudos num conservatório regional, à prolongada estadia no Conservatório de Moscovo onde se tornou professor.

Além de ter privado com os melhores compositores russos da sua actualidade e de ter sido fortemente estimulado por Chostakovich, com quem estudou, cedo demonstrou particular interesse pela modernidade e a nova complexidade, aberta pelas portas da nova música electrónica, interesse esse que resultou no convite em integrar o Estúdio Experimental para a Música Electrónica em Moscovo, entre 1968-1970.

A curiosidade e interesse despertado pela novas sonoridades permitidas por estes novos equipamentos electrónicos veio estimular a procura de novos timbres, resultado da utilização não convencional dos normais instrumentos acústicos vulgarmente usados na música clássica. Desde da percussão nos corpos dos instrumentos de cordas, no piano, ao uso não convencional dos instrumentos de sopro, tudo serviu para a pesquisa e alcance de novas cores inspiradas pelas sonoridades até então apenas teoricamente conhecidas. A peça interpretada no seio desta investigação assim o atesta.

Edison Denisov assume-se como um vanguardista da sua era. Interessa-se particularmente por uma concepção da sua obra onde os acontecimentos aleatórios se tornam parte importante do processo criativo. Não é o aleatório no sentido de obra aberta, acontecimento então amplamente divulgado na música mais a ocidente, mas uma concepção onde acontece o “...libertar o material na sua flexibilidade; imprevisto, com certeza, mas não acaso num percurso...” (Bousser: 1990, 90). O uso das técnicas mais revolucionárias permite o aparecimento em pleno concerto de novos sons, sejam eles simples ou complexos e ou resultado de algo inesperado. É um novo sentido de aleatoriedade onde muitas vezes o próprio performer não controla e antevê o resultado final da sua criação.

Contudo, não deveremos inserir Denisov num movimento completamente modernista, no sentido da total abstracção aos “aspectos do pensamento musical momentaneamente banidos do processo criativo” (Bousser: 1990, 262). Antes, este compositor deve ser associado a um grupo de marcantes compositores que procuraram as capacidades “latentes contidas nos modelos do passado, das quais podem decorrer consequências insuspeitas, em função das técnicas de composição surgidas no decorrer deste século.” (Bousser: 1990, 262).

SOLO Für OBOE, a obra deste compositor interpretada nos dois recitais experimentais desta investigação, apesar de composta com mais recentes modernas e revolucionárias técnicas de interpretação, técnicas ainda nos dias de hoje de extrema complexidade performativa (serão descritas em pormenor no capítulo de análise desta obra), deve ser entendida como um “eco de gestos, de comportamentos e de atitudes próprias dos grandes concertos do século XIX, mas associados a um vocabulário musical fundamentalmente diferente...” (Bousser: 1990, 262). É uma nova concepção de virtuosismo capaz de reproduzir sons e cores nunca antes ouvidas, mas sempre capazes de “ligar diferentes idades da escrita instrumental” (Bousser: 1990, 262).

5.2.4. Henri Tomasi

Passemos então a este compositor francês, nascido em Marselha, bem no início do passado século, 1901 para sermos mais exactos. Filho de uma família de classe média trabalhadora, cedo iniciou a sua sólida formação académica, estudando no Conservatório de Música local. Estudando Piano e composição, cedo revelou não só o enorme talento na área composição, ganhando o seu primeiro de muitos prémios aos 15 anos, como alguma aversão à carreira de pianista concertista que o fazia sentir-se como um pequeno animal treinado no circo. No entanto, a Primeira Guerra Mundial levou-o por necessidades financeiras a atrasar o aprofundamento dos seus conhecimentos musicais no Conservatório de Paris, levando-o a tocar em Hotéis, restaurantes e locais afins.

Uma vez iniciada a sua estadia em Paris, Tomasi nunca mais parou de acumular sucessos e cargos de enorme relevo artístico. Como compositor e agora maestro, começa a ser reconhecida não só a sua enorme competência, como também a obsessão pelo trabalho. As décadas que se sucederam ao seu estabelecimento na capital francesa foram particularmente profícuas tendo escrito obras nos mais diversos géneros musicais destacando-se destas as suas óperas, composições para música de câmara e em especial, o trabalho que desenvolveu na escrita de concerto a solo para instrumentos de sopro.

No entanto é na década de trinta, sensivelmente dez anos depois da sua chegada a Paris, que, de nomeação em nomeação, desde o lugar de Director Artístico da Orquestra da Rádio Colonial, à direção da Orquestra Sinfónica da Radiodifusão Francesa, se afirma em definitivo como um proeminente músico da actualidade musical francesa. Talvez por isso, é de extrema importância realçar que nesta década foi um dos membros fundadores do grupo de música contemporânea Triton, do qual “apenas” faziam parte músicos como Prokofiev, Milhaud, Honegger e Poulenc. A sua presença neste eclético grupo de algumas das figuras mais importantes da história da música do século vinte, atesta a invulgaridade do talento deste compositor cuja profícua carreira se estendeu até ao ano da sua morte: 1971.

Confesso admirador do mundo do teatro operário de Puccini e Bizet e da intensidade expressiva e dramática desta música, sempre demonstrou grande afinidade pela escrita para instrumentos de sopro. Algumas das obras mais marcantes do seu imenso catálogo são obras escritas para Flauta, Clarinete, Oboé e Saxofone.

A semelhança de Britten, o eclético Tomasi conhecedor e exímio dominador das novas linguagens então emergentes, como o Serialismo ou o Dodecafonismo (à qual não é estranho a sua sólida formação e experiência como director de orquestra), parece nunca ter demonstrado grande interesse pelos novas linguagens modernas, que faziam furor um pouco por toda a Europa.

Nas suas próprias palavras, em entrevista realizada pelo seu filho, citadas em sítio na internet dedicado à sua divulgação, parece ter existido uma vontade clara de moderação no seu uso: “...But I only use them occasionally, when needed at times when I feel they are called for. What I did say was that I can’t stand systems and sectarianism...” (<http://www.henri-tomasi.asso.fr/en/about.php>). A sua postura previa apenas o uso de uma determinada técnica de composição quando o uso temático assim o requeresse. Antes parecia mais interessado pela problemática da beleza da música e de uma escrita que satisfizesse os seus anseios, de encontro à sua intuição e ao seu coração.

Nestas mesmas palavras, no documento supra citado, fica plenamente demonstrado a necessidade sentida pelo compositor em se manter aparte de qualquer rotulação estilística. Quando nesta mesma fonte afirma, cito : “...everything changes with every composition...” ou mesmo quando refere que “...I have change my skin, like a snake...” prova a capacidade eclética demonstrada na imensa e variada obra, em responder aos desafios não só dos seus anseios, como dos desafios entrepostos pelos tempos da sua vida e do contexto onde viveu.

Análise às Obras interpretadas em Recital

Após uma breve síntese a respeito do enquadramento estético da obra dos compositores cujas obras foram interpretadas no decorrer desta investigação, cumpre-nos agora a tarefa da apresentação tão pormenorizada quanto adequada destas mesmas obras.

Para os devidos efeitos, não se achou necessário a realização de uma análise que extravasasse pela sua extensão, os objectivos delineados. Assim, para além da apresentação formal de cada um dos andamentos componentes, que servirá também de complemento ao entendimento dos relatórios de observação dos recitais (descrição pormenorizada dos acontecimentos afectos ao recital, contada na primeira pessoa pelo performer e neste caso, o investigador), será realizada uma espécie de catalogação dos silêncios existentes nestes, sempre com a intenção de permitir não só o seu cabal entendimento e identificação, como a sua eventual metamorfose dentro de cada uma das peças.

5.3. Análise às *SEIS METAMORFOSES PARA OBOE SOLO*, “*After Ovid*”, Benjamim Britten, 1951

Tal como já foi anteriormente mencionado as *SEIS METAMORFOSES PARA OBOÉ SOLO*, “*After Ovid*” foram compostas num dos períodos mas profícuos da vida e obra de Benjamim Britten.

Escritas em 1951, no mesmo ano da composição da sua célebre ópera *BILLY BUDD*, constituem uma prova do profundo ecletismo do compositor. Resultando de um desafio lançado por um seu grande amigo e compositor Rutland Boughton, a peça foi dedicada e estreada pelo oboísta Joy Boughton, filho de Rutland, num pequeno recital ao ar livre, em mais uma das edições do Festival de Aldeburgh, no dia 14 de Junho de 1951.

Por muitos oboístas considerada uma das mais notáveis composições para Oboé Solo no século vinte, é muito provavelmente a obra a solo escrita para o citado instrumento, mais frequentemente apresentada em concerto. Talvez por isso observa-se que este trabalho

“...has become a standard part of the oboe’s solo repertoire and a common piece for students and professionals to study and perform.” (in <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd>).

Numa escrita longe de se assemelhar à complexidade observável por exemplo numa Segunda Escola de Viena, sua contemporânea, Britten optou sem surpresas por uma escrita fundamentada em princípios composicionais mais imediatos a séculos anteriores.

Como facilmente se pode depreender pelo título escolhido, os seis andamentos resultaram do contacto do autor com a secular obra poética do poeta Romano Ovid e em conformidade com os seus títulos, todos os andamentos representam diferentes lendas milenares gregas. Britten adapta de forma singular os poucos recursos disponibilizado pelo instrumento (e talvez pelo músico...) ao estilo peculiar de escrita, resultado da inspiração já citada. É a comprovação da uma extrema capacidade imaginativa do compositor, que permite, sem recurso voluntário a novas técnicas composicionais e performativas, a construção de seis andamentos, seis atmosferas completamente diferentes e inovadoras do ponto de vista da prática performativa conhecida até então no oboé.

Em jeito de nota de rodapé, importa sublinhar que, segundo o documento encontrado no sítio da Florida State University, no qual não consta o seu autor, que a ópera *Billy Budd* de uma certa forma monopolizou o trabalho criativo de Britten, quebrando assim o ritmo profícuo pelo qual o compositor também tenha alcançado notoriedade. Talvez por isso, neste mesmo documento pode observar-se que em 1951, ao contrário do que lhe era reconhecido: “Britten was able to write only two other compositions : the *Six Metamorphoses after Ovid* and *Abraham and Isaac...*” (in <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-09252005>)

Importa também considerar uma certa relação da forma como Britten encontra a resolução musical de cada uma das micro lendas contadas, com a ópera já mencionada: *BILLY BUDD*. Observa-se tanto nas *SEIS METAMORFOSES PARA OBOÉ SOLO, After Ovid* como em *BILLY BUDD*, a existência de um propósito bem claro: a criação de uma história

musical, onde se torne claramente observável pelos sons, de uma espécie de metamorfose comportamental de um determinado indivíduo.

Se na ópera *BILLY BUDD* estamos a falar de uma transformação essencialmente comportamental da personagem através da exposição a uma série de eventos traumáticos, nas *SEIS METAMORFOSES PARA OBOÉ SOLO, After Ovid*, estamos a falar numa complexa transformação das personagens de um mundo físico, mundano, para uma dimensão extra humana, permitida e justificada pelo mundo do fantástico das lendas milenares da cultura Grega, onde o homem se transforma numa espécie de Deus encarnado em toda uma série de seres e coisas que fazem parte da natureza que nos rodeia.

5.3.1. PAN

À semelhança dos outros cinco andamentos, servindo como uma forma de contextualização à temática dos poemas do poeta Ovid, Britten começa por apresentar um pequeno texto que procura servir de introdução ao estilo composicional escolhido por Britten: “**Pan**, who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved.”

I. PAN who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved.

Figura 5.1. Recorte da partitura do 1º and. das *SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten (Ed. Boosey & Hawkes)

Escrito numa “tradicional” forma **ABA**, talvez uma utilização que procura apelar à antiguidade das lendas aqui retratadas, começa desde logo a observar-se, a reconhecida capacidade eclética do compositor.

Material A :



Figura 5.2. Exemplo musical , *PAN. SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten: compasso 1 e 2 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Exemplo do material B:



Figura 5.3. Exemplo musical , *PAN. SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten: compasso 6 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

A escrita procura adaptar-se às expectativas criadas pelo hipotético uso de um instrumento não clássico. A sequência rápida de notas, por graus conjuntos: fragmentos da escala de Lá Maior, procuram simular a forma única do soar de uma flauta de Pan (“A flauta de pan é um instrumento musical sul americano, e o nome genérico dado a instrumentos musicais constituídos por um conjunto de tubos fechados numa extremidade, ligados uns aos outros em feixe ou lado a lado”, in http://pt.wikipedia.org/wiki/Flauta_de_pã).

Todos os acontecimentos são interrompidos por pequenas suspensões imediatamente seguidas de um vírgula, vulgarmente designadas por *Fermatas*, que além de permitirem a separação destes breves acontecimentos musicais: uma das características da componente da comunicabilidade atribuída ao silêncio, transformam-se em elementos de tensão musical cuja gestão, pode resultar e simultaneamente influenciar a qualidade do discurso expressivo.



Figura 5.4. Exemplo musical , *PAN. SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten: compasso 1 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Como em todos os outros andamentos, o carácter metamórfico da sua música é observável na inclusão em ambas das secções A e B, permitindo assim uma espécie de percepção de fusão de dois estados diferentes:

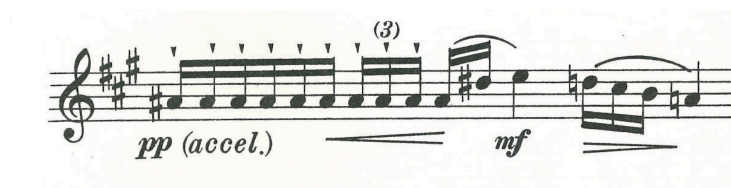


Figura 5.5. Exemplo musical , *PAN. SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten: compasso 7 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

O andamento termina numa rápida sucessão de elementos identificativos das secções A e B, num primeiro exemplo representativo da fusão dos dois estados, de duas personagens, terminando num evento em tonalidade de Ré, o quarto grau de Lá M, numa alusão ao efeito suspensivo de algo transformado em etéreo.



Figura 5.6. Exemplo musical, *PAN. SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten: compassos 16 e17 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Os Silêncios de *PAN*

Nunca ignorando os importantes silêncios que marcam o início e o final de cada andamento, sobre os quais já reflectimos sobre a sua importância no acontecimento performativo e estético, cumpre-nos agora a tarefa da elaboração de uma explanação dos tipos de silêncios que acontecem na performance desta obra.

Neste primeiro andamento, podemos sinalizar a existência de quatro tipologias de silêncios musicais, sendo que uma delas poderá ser dividida em dois géneros que em tudo as difere.

Assim sendo, observa-se :

A existência de cerca de 11 acontecimentos expressivos não sonoros representados por uma vírgula precedida por uma suspensão – *fermata*. Estes podem ser subdivididos em dois grupos onde a sua performance pode variar.

Com diminuendo:



Figura 5.7. Exemplo musical, *PAN. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 5 e 6 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Com crescendo:



Figura 5.8. Exemplo musical, *PAN. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 3 e 4 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

A existência de pausas recorrentes da usual escrita musical:



Figura 5.9. Exemplo musical, *PAN. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 9 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)



Figura 5.10. Exemplo musical, *PAN. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 15 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E por fim, uma única situação, onde poderemos observar um claro exemplo da escrita que normalmente costuma ser a indicação de uma paragem mais longa. Esta parece ter o intuito da criação de uma clara separação entre o momento expressivo, mais intenso e a coda resolutive.



Figura 5.11. Exemplo musical, *PAN. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 14 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

5.3.2. PHAETON

O segundo andamento desta obra, conta uma vez mais com uma pequena introdução que visa uma espécie de explicação e contextualização para material musical escolhido: “*who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt.*”

Neste andamento, escrito também numa forma ABA, não existe no entanto uma diferença significativa no material empregue na construção destas duas partes. Toda a diferença é conseguida através da variação de marcas expressividade.

Exemplo do material A, notas em Stacatto na dinâmica forte que simulam um espécie de galope



Figura 5.12. Exemplo musical, *PHAETON. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 1 a 3 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Exemplo do material B, um encadeamento usando a mesma tipologia no que respeita aos intervalos e que parece procurar um ponto mais distante e inaudível:



Figura 5.13. Exemplo musical, *PHAETON. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 18 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Neste andamento não se pode observar com a mesma clareza dos restantes, a fusão dos materiais A e B numa ideia da criação de uma nova identidade, isto é, de uma metamorfose. Podemos assim entendê-lo como uma tentativa de descrição de um episódio do imaginário lendário do poeta Ovid.

A secção A parece simular o cavalgar. Está construída no seu essencial, numa escala octatónica baseada numa tónica Sol. No entanto, a construção desta fundamenta-se no uso de pequenos intervalos parecem repetir-se com alguma regularidade (talvez mais um reforço da ideia de cavalgar). A secção B, composta de forma algo similar relativamente aos intervalos empregues, parece no entanto apresentar-se de forma mais ambígua em relação à tonalidade e progressão harmónica escolhida, característica que parece observar-se frequentemente na música deste compositor.

Os Silêncios de *PHAETON*

Neste segundo andamento, no que ao silêncio respeita, podemos sinalizar a existência de três grafismos de silêncios musicais, aos quais parecem ser atribuídas 3 funções diferentes.

Assim sendo, observa-se :

A existência de pausas recorrentes da usual escrita musical:



Figura 5.14. Exemplo musical, *PHAETON. SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten: compasso 18 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)



Figura 5.15. Exemplo musical, *PHAETON. SEIS METAMORFOSES*,
depois de Ovid de B. Britten: compasso 23 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

A existência de uma sequência onde uma pausa musical é imediatamente precedida de uma vírgula evocativa de uma respiração. Neste momento é expectável uma gestão do silêncio que torne claro o fim de uma frase e o início de ou reinício de um novo acontecimento sonoro:



Figura 5.16. Exemplo musical, *PHAETON. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 5 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E finalmente dois exemplos de silêncio onde comumente se espera uma interrupção dos acontecimentos sonoros ainda mais pronunciada, isto é, onde os silêncios tomam um importância conceptual mais sublinhada.



Figura 5.17. Exemplo musical, *PHAETON. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 18 e 38 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Finalizando, importa salientar o silêncio final alcançável neste segundo andamento. Dada a forma tão peculiar da escrita musical observável no último compasso, entende-se um reforço da componente etérea de um final de andamento. Uma sucessão de 6 notas em subida, acrescidas de um acentuado diminuendo para além do *pianíssimo* (*ppp*), de extrema dificuldade técnica, onde talvez Britten tenha mesmo previsto e pretendido alguma imperfeição na qualidade tímbrica do Oboé, provoca uma sensação de suspensão de algo, da passagem a uma dimensão onde se torna expectante a fusão do som em silêncio e vice versa:



Figura 5.18. Exemplo musical, *PHAETON. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: último compasso (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

5.3.3. NIOBE

Como é norma nesta obra, também o terceiro andamento conta com um pequeno texto introdutório: “*who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into montain.*”

Nesta clara alusão à metamorfose onde o homem Niobe se transforma numa montanha, Britten, usando uma vez mais a forma **ABA**, escreve aquele que é o mais lento e melódico andamento desta peça. Numa introdução composta por uma simples e longa frase em ré bemol maior, a tonalidade predominante neste andamento, o compositor procura criar uma imagem de um homem a chorar e lamentando de forma profunda a perda dos seus filhos.



Figura 5.19. Exemplo musical, *NIOBE. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 1 e 2 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

A secção **B** conta com uma estrutura basicamente na mesma tonalidade. Desta feita, existe uma clara intenção em criar uma ideia de acelerando e encurtamento nos acontecimentos musicais, onde a música toma uma forma rápida e sucessiva de subidas e descidas, transmitindo-se assim o que parece ser a imagem de uma montanha e dos seus inúmeros recortes.



Figura 5.20. Exemplo musical, *NIOBE. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 19 e 20 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Também aqui, Britten termina o presente andamento usando uma estratégia idêntica à mantida no andamento anterior: sucessão de notas em subida na extensão do instrumento, com diminuendo (quase impossível) onde são desafiados os limites técnicos do instrumento. No entanto desta feita, e talvez pela primeira vez nestas peças, Britten termina o andamento de forma absolutamente conclusiva:



Figura 5.21. Exemplo musical, *NIOBE. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 25 e 26 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Os Silêncios de *NIOBE*

No que respeita aos silêncios observáveis e quantificáveis neste andamento, constata-se mais uma variação da notação a estes reservada. De facto, importa nesta altura salientar a enorme variedade observável na notação escolhida para a representação dos silêncios. Contrariamente ao grafismo escolhido nos dois andamentos anteriores, Britten privilegia neste andamento a pausa de colcheia para representar todos os silêncios existentes, fazendo prever desta forma talvez uma ideia de regularidade já existente na sucessiva repetição das frases musicais, isto é, dos momentos de acontecimentos sonoros.

Por consequência, neste terceiro andamento podemos catalogar a existência da notação caracterizada por pausas de colcheia, divididas em dois grande grupos. É possível subdividi-los em dois subgrupos. Assim, observa-se:

A simples pausa de colcheia, que se prevê interpretada de forma mais ou menos restringida ao seu real valor matemático:



Figura 5.22. Exemplo musical, *NIOBE. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 12 e 13 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E uma variação desta mesma pausa, desta vez sucedida por uma vírgula de respiração, que parece indicar o final de uma frase musical e portanto implicar, em princípio, uma paragem ligeiramente mais prolongada:



Figura 5.23. Exemplo musical, *NIOBE. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 2 e 3 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

O silêncio representado por uma pausa de colcheia à qual é sobreposta uma suspensão e ainda uma vírgula:



Figura 5.24. Exemplo musical, *NIOBE. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 9 e 10 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E finalmente, uma mesma pausa de colcheia com suspensão, mas à qual é sobreposta a indicação *lunga*. A prática empírica costuma observar este episódio, que precede a reexposição do material A, como o silêncio mais longo deste andamento.



Figura 5.25. Exemplo musical, *NIOBE. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 20 e 21 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

4.3.4. BACHUS

Na mesma sequência, Britten introduz de forma textual o ponto de partida para a forma como o material musical se encontra disposto neste 4º andamento: “*at whose feast is heard the noise of gagging women’s tattling tongues and shouting out of boys*”.

No entanto, neste andamento parece não se observar qualquer acontecimento metamórfico, antes, parece ter existido apenas uma vontade de narrar por sons e estilos expressivos, o ambiente que se encontraria nos terrenos vividos pelo deus grego mitológico Bacchus, com toda a adoração, desprendimento e desinibição provocada pela vivência através do álcool.

Ao contrário dos andamentos precedentes, este andamento encontra-se escrito numa forma de Rondo: **A B A C A**

Assim sendo observamos uma secção **A**, essencialmente escrita na tonalidade de Fá Maior:

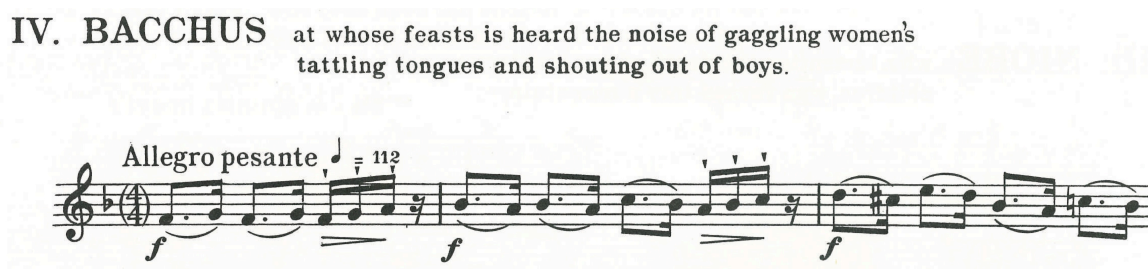


Figura 5.26. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 1,2 e3 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Apresenta-se mais tarde, nas secções compreendidas entre os compassos 25 a 32 de forma mais comprimida.

Tal como acontece nos andamentos fundamentados numa forma de *Rondo*, estas secções delimitam outros dois acontecimentos representativos de novos estados de espírito sobre os quais frequentemente se especula pertencer a personagens do episódio aqui retratado. Não parece haver fonte ou fundamento que suporte tais interpretações.

Observa-se assim uma secção **B** de carácter rápido/moderado :



Figura 5.27. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 1, 2 e 3 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E uma secção **C**, provavelmente uma das secções mais virtuosas desta obra, numa escrita densa em Dó Maior, que frequentemente é associada à descrição daqueles que serão os “the noise of gagging women’s”



Figura 5.28. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 33 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Os Silêncios em *BACCHUS*

Neste quarto andamento parece observar-se uma espécie de secundarização dos silêncios. De facto, à excepção de um único acontecimento que parece transmitir alguma liberdade ao performer e onde é escolhida uma nova forma de escrever:



Figura 5.29. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 5 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Todos os restantes silêncios são notados e consequentemente interpretados de forma mais ou menos imediata à sua notação clássica, exemplo:



Figura 5.30. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 7 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)



Figura 5.30b. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 17 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

No seio destes pequenos eventos, urge apenas fazer uma pequena ressalva de uma situação muito particular. A notação escolhida, sublinha a necessidade e utilidade de respirar neste exacto local. Contudo neste, pelo tamanho da pausa já existente não existiria necessidade desta informação suplementar:



Figura 5.31. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 37 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Este aparente excesso de informação, esta hipérbole baseada na necessidade de respirar, parece de facto demonstrar a importância comunicativa dada ao silêncio neste mesmo

local. Em termos performativos supõe-se assim não só um respeito integral deste acontecimento (no que toca à sua dimensão) , mas também uma ligeira prolongação da sua duração, resultando daí uma clara intenção de transmitir ao ouvinte o claro fim de um evento e o início de novo acontecimento.

Curioso é também o facto de, pela primeira vez, Britten escolher uma pausa para finalizar um andamento. Não sendo novo nesta música, esta é mesmo a única situação em análise, em que tal acontece:



Figura 5.32. Exemplo musical, *BACCHUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 49 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Neste andamento o silêncio final, último tempo do último compasso, parece assim de alguma forma transmitir um ideia de calma. Depois das tagarelices incomodativas das mulheres e de todos afectados pelo veneração a Bacchus e ao seu néctar, eis que esta brevíssima cadência final, um fugaz arpejo de Fá Maior, parece irromper pelo silêncio, completamente absorvido por este. Finalmente termina o caos. Atinge-se por fim um breve momento de acalmia, inteiramente merecido e que se justifica plenamente pela necessidade da criação de um ambiente propício à audição do próximo andamento.

5.3.5 NARCISSUS

Neste quinto andamento volta a ser introduzida com inequívoca clareza a ideia de transformação de estado físico. Segundo o texto apresentado como mote ao entendimento da escrita musical adoptada: “ *who fell in love with his own image an became a flower*” , Britten procura com o sistema adoptado permitir, pelo uso extremado das dinâmicas e pelo efeito de espelho através da reflexão invertida dos pequenos eventos musicais, a impressão de reflexão de uma imagem.

Assim identificam-se neste andamento 3 grandes secções intimamente relacionadas entre si:

A secção **A**, representativa da imagem de Narcissus, essencialmente caracterizado pelo uso recorrente (como uma espécie de impressão digital) de uma célula com 6 notas, uma *seistina* em simulação de um trilo muito lento :



Figura 5.33. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 1, 2, 3 e 4 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Na secção **B**, com início no compasso 10, é apresentada pela primeira vez a reflexão apaixonada da sua imagem, interpretada em *pp*. Esta está representada por células escritas sensivelmente na oitava superior, facilmente reconhecíveis pelas inversão das hastes e cujos intervalos se encontram invertidos (como uma reflexão num espelho):



Figura 5.34. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 11 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Nesta secção **B**, Britten fundamentou-se na compressão progressiva do número das notas quer da imagem de *Narcissus* quer da sua reflexão, ao ponto destas terem exactamente o mesmo tamanho, tornando-se por isso quase impossível a sua distinção. Fica criado assim, quer visualmente na partira, quer auditivamente, a impressão de fusão das duas imagens. No fundo a imagem de uma metamorfose de um deus numa flor.



Figura 5.35. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 22 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E finalmente a secção final C, os seis compassos finais, onde já é perfeitamente assumida esta fusão. Desta forma é apresentada a flor, uma nova imagem de enorme beleza expressiva composta pelos materiais usados até aqui.

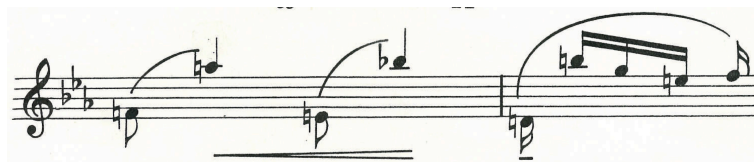


Figura 5.36. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 26 e 27 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Os Silêncios de *NARCISSUS*

Talvez por este ser um dos andamentos no qual a métrica parece não permitir, ou pelos menos inibir, qualquer espaço ou tipo de ambiguidade no que se refere à sua interpretação, também os silêncios que nesta constam, parecem de uma certa forma enquadrar uma espécie de normalidade, não sendo à partida visíveis qualquer tipo de conflito capaz de extravasar os seus limites expectáveis. Assim sendo, em *Narcissus* podemos constatar três tipos de silêncio:

As vírgulas de respiração, cuja interpretação afecta aos instrumentos de sopro, implica um necessário encurtamento da nota longa que a precede, e cujo resultado poderá não ter um significado demasiado conceptual (tanto mais que potencialmente ele existiria mesmo que tal notação não estivesse presente no seu original):



Figura 5.37. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 2 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

As pausas musicais decorrentes da escrita, directamente associadas à comunicabilidade do discurso musical, que frequentemente se observa serem usadas para a separação das duas imagens: *Narcissus* e a sua imagem espelhada :

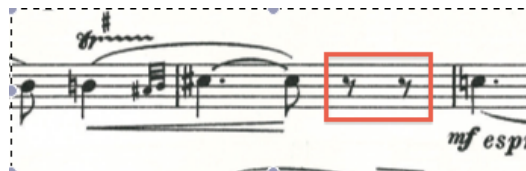


Figura 5.38. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 9 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E uma situação onde parece existir maior liberdade da gestão do Silêncio que precede o intenso acontecimento sonoro: *trilo em Dó #* :



Figura 5.39. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 23 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

5.3.6. ARETHUSA

Na fábula de *Ovid*, *Arethusa* é uma ninfa que, assustada pela impetuosa paixão do deus dos rios: Alpheus, acaba por transpirar de medo ao ponto de se transformar numa fonte :
“who, flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain”

Também escrito numa forma tradicional **ABA**, este andamento prima por uma virtuosidade assinalável, fruto da necessidade sentida pelo compositor de representar musicalmente a fluidez típica de algo em estado aquoso.

Assim observamos uma primeira secção **A**, figurativa da beleza de ninfa Arethusa nadando:

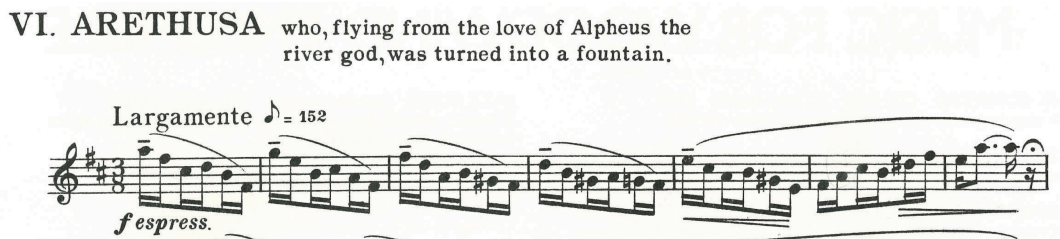


Figura 5.40. Exemplo musical, *ARETHUSA. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: introdução (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

A secção central **B**, que procura descrever através de pequenos trilos as gotas de suor de uma *Arethusa* receosa:



Figura 5.40b. Exemplo musical, *ARETHUSA. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compassos 53-56 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

E finalmente a secção final **A**, onde reconhecendo-se a mesma técnica usada no início deste andamento, observa-se nos 18 compassos que lhe dão estrutura uma espécie de episódio comprimido, constando neste a consolidação da metamorfose, a sua afirmação lírica e finalmente a triunfante *coda* final:



Figura 5.41. Exemplo musical, *ARETHUSA. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: final (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Os Silêncios em *ARETHUSA*

Uma vez mais, em termos de notação do silêncio, Britten presenteia-nos neste andamento com mais uma variação daquelas que são as interrupções dos acontecimentos sonoros.

Assim sendo, observamos uma nova situação onde a escolha de uma suspensão baseada numa pausa de semi-colcheia se justifica pelo padrão métrico da escrita que a precede:



Figura 5.42. Exemplo musical, *ARETHUSA. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 7 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

É também de fazer notar, a quantidade de vezes em que esta situação é repetida no decurso deste andamento: 6 vezes. Não sendo este o andamento mais longo da peça, observando o valor métrico escolhido para a escrita, não faz sentido pensar-se que Britten procure silêncios demasiadamente longos. Talvez por isso, entende-se que o compositor procure, com a inclusão de tão fugaz acontecimento, não quebrar a fluidez da música.

Mais uma vez, importa realçar a escolha desta notação. Como fez no andamento anterior, cujo exemplo repetimos aqui, o compositor poderia ter optado por usar apenas vírgulas de respiração, para separar cada um dos acontecimentos.



Figura 5.43. Exemplo musical, *NARCISSUS. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 1-4 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Em termos de valor absoluto de separação entre cada fase obteria certamente um valor muito semelhante.

No entanto, neste sexto e último andamento, Britten parece optar por esta notação porque, ao contrário deste último exemplo, o episódio que o precede é em termos de energia expressiva, um novo começo e não a continuação de um mesmo discurso expressivo.

Salta assim à vista uma lógica em termos de notação, onde é usado um silêncio representado por uma pausa com suspensão sempre que o material que o precede é representativo de um novo acontecimento expressivo, e é usada uma vírgula de respiração, nas situações onde existe a continuidade do mesmo discurso musical.

Para terminar esta análise, falta-nos relatar as duas situações onde Britten parece procurar uma interrupção mais prolongada.



Figura 5.44. Exemplo musical, *ARETHUSA. SEIS METAMORFOSES*, depois de Ovid de B. Britten: compasso 46 (Edição Boosey & Hawkes, 1952)

Síntese

Nesta análise formal à presente obra, dando especial destaque ao estudo das interrupções dos acontecimentos sonoros, isto é, analisando os silêncios, fica a certeza da existência de uma enorme variedade de notação afecta a tal acontecimento, nada mais do que 27 possibilidades assinaladas ao longo destes seis andamentos.

A respeito destas, existiu também uma reflexão sobre o seu fundamento e importância. Observamos assim a existência de três grandes grupos de silêncios musicais. Se no primeiro, as pausas musicais no meio do compasso, está sempre presente e anexo ao clássico discurso musical, os outros dois parecem estar anexados a uma ideia de liberdade musical permitida pelo discurso a solo no século vinte.

Importa no entanto, sublinhar uma enorme diferença entre estes dois. Se a performance de uma suspensão (*fermata*) sobre uma pausa, se encontra já perfeitamente esclarecida e solidada, a mesma por exemplo, precedida de uma vírgula de respiração parece libertar um sem número interrogações. Isto é, aparenta ser excesso de informação.

Estas e muitas outras questões parecem ser respondidas pela tradição oral. O ensino empírico completamente impregnado de intuição, parece resolver muitos destes pequenos dilemas diariamente colocados naquele que estuda esta obra. No entanto, tal entendimento carece ainda de uma ampla reflexão e se possível sistematização. Esta dissertação procura também responder a essa desafio.

5.4 Análise ao *SOLO FÜR OBOE*, Edison Denisov

Tal como foi aflorado no capítulo onde se falou deste compositor, poderemos definir *Solo für Oboe* como um autêntico catálogo das possibilidades técnicas descobertas e desenvolvidas para este instrumento no contexto na música contemporânea após 1945. Esta é uma das principais motivações para a inclusão desta obra na presente investigação.

Muito embora seja do conhecimento geral a dedicatória dos seus trabalhos para Oboé ao oboísta Heinz Holliger, o mais marcante oboísta do século vinte e o principal impulsionador do uso destas técnicas (muitas delas descobertas por ele próprio), não foi possível encontrar registos ou provas que os dois se conheceram e privaram. No entanto tal possibilidade não parece de todo remota. Muitas das soluções encontradas para resolução dos complexos problemas de notação das técnicas apresentadas, denotam um profundo conhecimento do instrumento, conhecimento esse que, nesta altura, apenas estava ao alcance de quem trabalhava muito próximo com este músico e compositor Heinz Holliger.

Num primeiro olhar menos atento, esta obra parece apenas querer representar de forma linear, sem qualquer precaução discursiva, todo um potencial expressivo das técnicas apresentadas. No entanto, no decorrer do seu estudo e consequente performance, começa a tornar-se bastante evidente o uso das características tímbricas para a criação de uma espécie de forma **ABA**. Assim, esta parece ser alcançada essencialmente pela diferenciação

no uso de sons complexos (multifónicos, harmónicos duplos, etc.) nas secções **A** e uma escrita mais densa mas convencional na secção central **B**.

Observemos então alguns dos detalhes desta obra. Como referimos, a primeira secção **A** está povoada por um sem número de acontecimentos tão complexos quanto modernos:

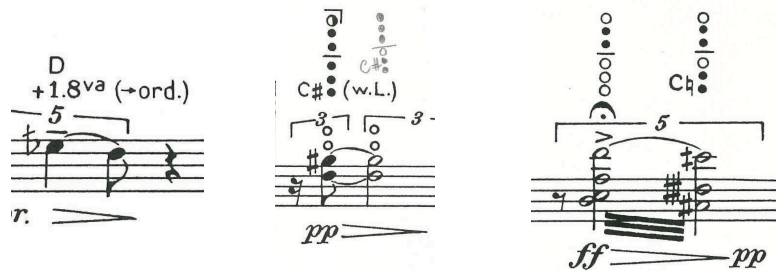


Figura 5.45. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*

(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

Importa realçar que, à estruturação clássica da presente obra (característica já relatada aquando do subcapítulo de apresentação do compositor), Denisov acrescenta ainda mais um sinal desta evidente inspiração nos concertos para instrumento de outras décadas. Este sinal reside no facto de todas as frases presentes nesta secção estarem escritas em forma de crescendo diminuendo/tensão relaxamento. Exemplo:

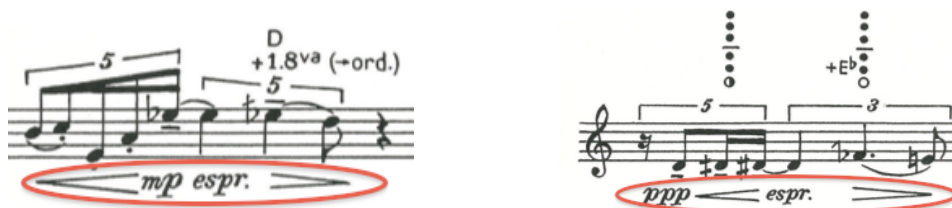


Figura 5.45b. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*

(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

A secção central **B** é precedida de uma pequena ponte que permite criar uma tensão que desta feita não encontra resolução, isto é, relaxamento:



Figura 5.46. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*
(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

Findo este fugaz acontecimento inicia-se a secção **B**, em tudo semelhante a um desenvolvimento de um concerto clássico. Esta secção termina com aquele que será o acontecimento mais virtuoso e sonoro:



Figura 5.47. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*
(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

Após este, a obra volta ao ambiente familiar à primeira secção **A**. Muito embora não partilhe material desta mesma, tal referência torna-se visível não só no uso frequente de sons complexos, neste caso de harmónicos duplos etc., como no uso exclusivo da dinâmica de pianíssimo.



Figura 5.48. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*
(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

Os Silêncios em *SOLO FÜR OBOE*

Contrariamente a outras obras analisadas no seio desta investigação, todos os silêncios observados em *SOLO FÜR OBOE* estão exclusivamente escritos na forma de pausas, não havendo portanto lugar nem à observação de indicações normalmente indicativas tais como os V 's ou as vírgulas de respiração.



Figura 5.49. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*
(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

A sua interpretação parece assim mais imediata. O tamanho destes acontecimentos, além de estabelecidos de uma forma muito concreta, estão directamente indexados às frases musicais limítrofes, não parecendo disso sobressair qualquer sentimento de imprecisão ou ambiguidade.

Na secção central **B**, os silêncios estão escritos em pausas de fusa. Dada a brevidade matemática destes acontecimentos, seria de todo impossível respeitá-los com a mesma precisão dos procedentes.



Figura 5.50. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*
(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

Finda esta secção, volta-se à mesma sistematização observada na parte inicial da obra. Nesta secção, realça-se a existência de uma espécie de “pulsção”, uma espécie de ciclo pendular lento , da qual resulta uma separação entre os diversos acontecimentos sonoros

também eles transmitindo uma ideia de regularidade. Este sentimento é acentuado pelo uso sucessivo da pausa de semínima :



Figura 5.51. Exemplo musical, *SOLO FÜR OBOE*
(Edição Verlag Für Musik, Leipzig, 1971)

5.5. Análise às *ÉVOCATIONS*, Henri Tomasi

Importa em primeiro lugar, relatar a dificuldade observada em encontrar fontes capazes de identificar com a precisão necessária, a data da conclusão desta obra em análise. Muito embora conste na edição da partitura usada nesta investigação a data de 1969, editora Alphonse Leduc, não foi possível aferir com exactidão se este foi ou não, o ano da sua conclusão. A observar-se o mesmo padrão visível nas outras criações do mesmo compositor (onde estranhamente está acessível quer a data da publicação, quer a data da sua composição), tudo leva a crer que a presente obra tenha sido concluída um ano antes da sua publicação, isto é, 1968.

No entanto, urge considerar que esta foi escrita na última década da sua já longa vida. Nesta década, infelizmente caracterizada pelos problemas psicológicos e pelas graves limitações auditivas deste mesmo compositor (surdez quase total no ouvido direito), foram também escritas e ou estreadas o *Concerto para Flauta* e uma ópera “*In Praise of Madness*”, recheada com uma alta componente de dança (numa espécie de teatro musical), na qual existiam inúmeras referências ao extinto Nazismo e algumas outras peças nas quais residiam algumas raízes e motivações políticas.

ÉVOCATIONS é uma obra em quatro andamentos que pretendem ser evocativos da música folclórica dos países aqui representados: *Peru, Nigéria, Camboja e Escócia*. Dentro de um ecletismo expectável neste compositor, poderemos então referenciar este tipo de composição como música essencialmente programática. Toda o material exposto pretende evocar uma determinada cultura e postura lírica de um habitante dessa região.

5.5.1. **PERUVIENNE**

O primeiro andamento desta obra parece enquadrar-se num modelo muito próximo da forma **ABA**, numa versão que rotularíamos de **AB A'**, não sendo no entanto uma estruturação tão clara como a mesma visível nos segundo e terceiros andamentos.

Assim sendo observamos um primeiro tema na secção **A**, evocativo daquele que procurará representar um longínquo tambor peruano:



Figura 5.52. Exemplo musical, **PERUVIENNE**: comp.1-3.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Ao qual está indexado uma segunda parte desta primeira apresentação, de carácter extremamente lírico:



Figura 5.53. Exemplo musical, **PERUVIENNE**: comp.4.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

E uma terceira parte que parece evocar uma espécie de dança nativa:



Figura 5.54. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp.5.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Uma vez apresentada esta secção A, inicia-se no compasso 9 daquela que será a secção B, de carácter rubato e com glissandos:



Figura 5.55. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp.10-12 .

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

O andamento termina com a reexposição do material A, cuja conclusão nos aparece sobre a forma de uma pequena e nostálgica cadência, identificada pela indicação expressiva “*con dolore*” :

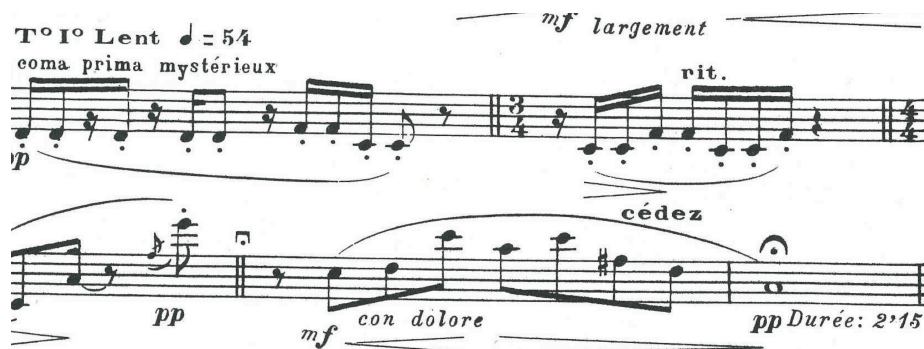


Figura 5.56. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: compassos finais .

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Os Silêncios de *PERUVIENNE*

Um pouco à semelhança da obra já analisada de Benjamin Britten, é grande a variedade observada na forma como Tomasi escreve os silêncios. Esta variedade é constatável a nível da notação, mas reflecte-se também na variabilidade dos tamanhos dos silêncios.

Justificado pelo seu carácter rubato e declamativo, o 1º e 2º andamentos são aqueles que mais variedade de interrupções apresentam. Tomasi separa todos os motivos musicais com um Silêncio, mas importa assinalar que quase nunca o escreve da mesma forma. Senão vejamos:

No final do primeiro motivo, final do compasso 3, Tomasi opta por usar uma suspensão quadrada por cima de uma pausa de semínima:



Figura 5.57. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 3.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Uma variação desta mesma notação está reservada para a separação entre a 2ª e 3ª parte constituintes da secção A. Neste caso é expectável que a interrupção seja um pouco menos prolongada do que a anteriormente citada:



Figura 5.58. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 6.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

No entanto, o verdadeiro desafio colocado a nível da gestão do silêncio está reservado para o último compasso desta secção A. Tomasi repete a simulação do longínquo tambor peruano, mas desta feita usa apenas um V para a preparação da nova secção B.

Intuitivamente, talvez por uma habituação resultante da prática diária, seria expectável que esta separação fosse a mais prolongada.



Figura 5.59. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp.9 .
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Não parece ser o caso. Esta parece ser uma situação onde o compositor pretende alcançar um efeito de surpresa. A gestão deste momento exige apenas uma pequena separação e a entrada em forte, brutal, apaixonada como Tomasi o exige.

Temos assim nesta primeira secção B três interrupções de dimensões diferentes:



Figura 5.60. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 3,6 e 9.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Sendo a secção central **B**, mais movida, mais fluida e toda ela composta pelo mesmo material, as interrupções nela observáveis vão também no sentido de constituírem-se apenas como normais paragens conhecidas como respirações. Para além das pausas recorrentes da normal escrita musical, são elas:



Figura 5.61. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp.13 e 21.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Na secção final, uma espécie de recapitulação da secção **A**, observa-se um facto a todos os níveis curioso: após a reapresentação do tambor peruano não existe uma suspensão em cima da pausa de semínima. Este tipo de situação **A'**, pode de facto ajudar a conhecer ou quantificar o tamanho que este silêncio deverá ter na primeira vez que é apresentado **A** (versão com suspensão quadrada na pausa de semínima).

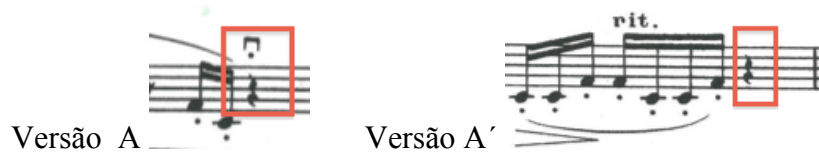


Figura 5.62. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 3 e 25.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

O investigador crê que são nestas pequenas diferenças que reside a possibilidade de ordenar os silêncios pela sua efectiva duração. Essa é uma possibilidade de extrema importância para o estudo e preparação de uma performance.

Conclui-se a análise deste primeiro andamento, com a referência a aquele que será o silêncio de maior duração. Este situa-se na separação entre a longa secção central **B** e a reapresentação **A**:



Figura 5.63. Exemplo musical, *PERUVIENNE*: comp. 23-24.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

5.5.2 *NIGERIENNE*

O segundo andamento não foge à característica programática desta obra. No entanto, nele parece impregnada uma forte componente descritiva e músico/teatral. A este nível, não

será alheio o facto do compositor estar nesta altura da sua vida, fortemente empenhado na composição de teatro musical.

Este andamento está estruturado em 3 secções dispares. Elas, nem partilham entre si qualquer do material musical existente, nem qualquer similaridade observável no carácter destes. A primeira secção **A**, é uma estruturação *rápido/lento/rápido/lento*, em *rubato*. A segunda secção **B** é uma rápida dança ternária. Finalmente a terceira secção **C**, é uma secção muito lenta, pesada e segundo o próprio compositor “*nostalgique*” (nostálgica).

A primeira secção **A**, aparenta ser um longo diálogo entre 2 personagens de caracteres bem distintos:

Uma personagem leve e alegre:



Figura 5.64. Exemplo musical, *NIGERIEENNE*: comp. 1-2.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

E uma segunda personagem, de carácter pesado e grave:



Figura 5.65. Exemplo musical, *NIGERIEENNE*: comp. 3.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Toda a primeira secção é assim um permanente diálogo entre estas duas personagens onde, apesar das imensas e (divertidas) histórias que potencialmente podem ser construídas sobre esta interacção, parece existir a superlativação da voz de carácter mais rápido e agudo.

Esta espécie de vitória de um material sobre um outro, parece dar o mote para a construção da secção central **B**, em ritmo ternário, evocativo de uma dança interrompida nos compassos 18 e 20 por uma espécie de tambores africanos.

Secção **B**:

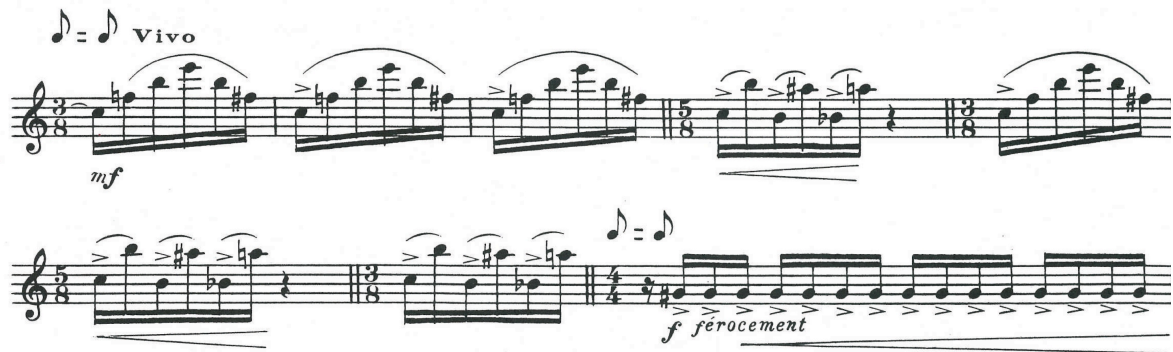


Figura 5.66. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 11-18.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Segue-se então uma nova secção **C**:

Após uma pequena reminiscência do material da secção **A**, que funciona como uma espécie de *Coda*, entramos assim numa nova subsecção, de carácter muito lento e pesado, no registo mais grave do Oboé.



Figura 5.67. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 25-26.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Os Silêncios de *NIGERIENNE*

Na primeira secção **A** observa-se apenas um silêncio, representado por um **V**, cuja notação não permite um cálculo mais tão imediato quanto as demais:



Figura 5.68. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 5.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

No entanto, ao contrário do que se poderia de imediato presumir, a performance dos outros silêncios representados aqui por pausas musicais, não é tão simples e imediata quanto isso.



Figura 5.69. Exemplo musical, *NIGERIENNE*: comp. 3 e 5.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

A dificuldade na percepção da duração exacta destes silêncios e por consequência na gestão dos mesmos, reside no facto de se encontrar uma súbita mudança de andamento logo após cada uma destas duas pausas. Nestes casos, a pergunta que se impõe é saber se a duração das mesmas se refere ao andamento da frase anterior ou da nova frase que se inicia.

Nestes casos é sempre uma pergunta complexa de responder até porque, numa situação em tudo semelhante, Tomasi escolhe dois estilos de notação diferente:

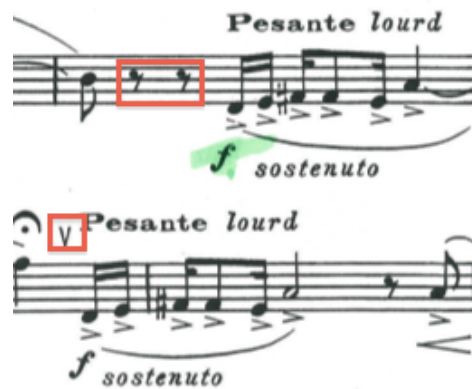


Figura 5.70. Exemplo musical, *NIGERIEENNE*: comp. 3 e 6.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Após a secção central **B**, cuja duração do silêncio está metricamente definida pelo rigor permitido pelo classicismo da notação usada, temos uma secção final **C** que renova alguns dos mesmo desafios visíveis na primeira parte do andamento mas onde é mais clara a separação entre os diferentes acontecimentos dela constituintes. O **V** existente, resultado da necessidade de respirar após uma longa nota Si, determina os espaço entre as duas frases com andamentos (velocidades) diferentes:



Figura 5.71. Exemplo musical, *NIGERIEENNE*: comp. 23-24.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

5.5.3. *CAMBODGIENNE*

O terceiro andamento desta obra é aquele onde a noção de forma se torna mas imediata e familiar. Observa-se assim uma clara divisão *lento/rápido/lento*, naquela que se poderá descrever como uma forma **ABA**, não imediata, porque não existe uma clara partilha de material entre eles.

Evocativo de um ambiente de um país oriental, o Camboja mais precisamente, o andamento começa com uma secção lenta **A**, em Sol bemol maior, cheia de sedução e encanto, digna da descrição das belas ninfas *Apsarás*, provenientes da cultura mitológica Hindu e Budista.



Figura 5.72. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 1-3.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Ao décimo primeiro compasso, somos confrontados com uma divertida dança, secção **B**, construída sobre escala pentatónica, claramente descritiva daquela que será uma imagem encontrada num território tocado influência chinesa budista. Em termos performativos importa sublinhar mais uma clara evocação dos instrumentos de percussão nativos, com a inclusão por parte do compositor, da sugestão expressiva: “comme les sylophones”.



Figura 5.73. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 10-13.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

O andamento dá-se por findo regressando novamente a uma secção lenta **A**, também de vocação oriental e de carácter legato e altamente expressivo:



Figura 5.74. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 30-33.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Os Silêncios de *CAMBODGIENNE*

Tal como já foi explanado, este andamento prima pela forma bastante tradicional sobre o qual está escrito. Como consequência disso, no que toca à performance dos silêncios, não parece existir espaço para qualquer tipo de ambiguidade, complexidade ou até divagação.

Todas as separações entre os acontecimentos sonoros são indicadas em momentos cuja compreensão da sua existência é fácil e imediata. Existe portanto o sentimento que estes grafismos são usados apenas para acentuar a clareza do texto. No entanto mesmo que estes não existissem na partitura, a prática e a intuição, levaria certamente ao seu uso nos mesmos locais.

Exemplos disso são a separação entre a primeira secção **A** e a secção central **B**, e entre esta secção central **B** e o retorno à secção final **A**:



Figura 5.75. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 9 e 29.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Na terceira e última parte deste andamento fica ainda mais acentuada a finalidade do uso desta notação. Tomasi parece usá-la sempre que pretende enfatizar a separação entre as diferentes frases musicais:



Figura 5.75b. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 33 e 38.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

No entanto importa relatar um acontecimento nesta secção final. Na última separação entre frases, uma situação exactamente similar às duas separações supra citadas, Tomasi opta por não usar novamente o V mas sim uma vírgula de respiração:



Figura 5.76. Exemplo musical, *CAMBODGIENNE*: comp. 50.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Não existindo forma de apurar com clareza e rigor qual a razão de existência de 2 notações diferentes para o mesmo fim, tudo aponta para que nesta última situação o compositor pretenda uma interrupção menos evidente visto tratar-se da repetição de dois compassos pertencentes à frase anterior (uma simulação de um eco).

5.5.4. ECOSSAICE

O quarto andamento coloca novamente algumas limitações na observação e reconhecimento daquela que será a sua real estruturação. À semelhança dos andamentos anteriores, o discurso musical inicia-se com uma secção **A**, lenta de 8 compassos em Dó # menor, que funciona como uma espécie de introdução àquele que será o corpo principal do andamento: uma rápida dança escocesa.

IV ECOSSAISE

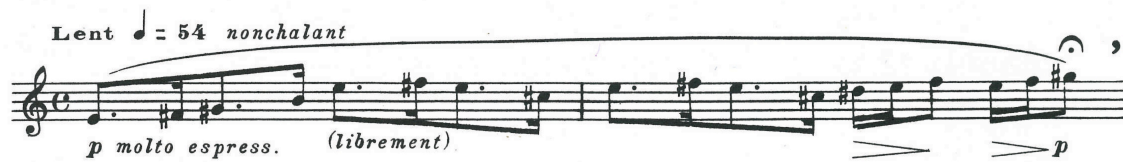


Figura 5.77. Exemplo musical, *ECOSSAISE*: comp. 1-2.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Finda esta secção, inicia-se então aquele que é motivo principal deste andamento. Esta alegre dança escocesa, de grande virtuosismo para o oboé, começa pela apresentação de um motivo que parece dar o mote a estruturação do andamento:



Figura 5.78. Exemplo musical, *ECOSSAISE*: comp. 9-10.

ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Posteriormente este tema é repetido, criando uma sensação de estarmos perante uma forma de *Rondó*. No entanto, logo após esta segunda aparição, o andamento parece cair numa sucessão vertiginosa de progressões harmónicas, maioritariamente ascendes com base cromática, num estilo muito próprio da música francesa desta mesma altura. Estamos assim perante uma secção central, onde todos os motivos se interligam, sendo mais correcto identificá-los como acontecimentos musicais que apenas encontram a sua resolução no último compasso.

Os Silêncios de *ECOSSAISE*

Também este andamento parece não levantar muitas questões em relação à performance dos momentos de silêncio. No entanto, uma vez mais, observa-se uma utilização conjunta dos dois sinais mais comumente usados nesta obra.



Figura 5.79. Exemplo musical, *ECOSSAISE*: comp. 2 e 4.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Esta utilização contraria o observado noutras peças também aqui analisadas. Tomasi usa a vírgula de respiração para a separação da repetição de uma mesma frase, e o V para uma separação mais denunciada entre diferentes motivos musicais.

No entanto importa realçar a existência de uma certa contradição. Neste mesmo andamento, a separação entre os compassos 29 e 39 é realizada pela utilização do V:



Figura 5.80. Exemplo musical, *ECOSSAISE*: comp. 29.
ÉVOCATIONS, H. Tomasi (Edição Leduc, Paris, 1969)

Observando a “regra” seguida por Tomasi no decurso da introdução deste 4º andamento e de praticamente toda a obra: o uso do V para a separação entre diferentes materiais, constatamos não fazer sentido o uso de uma vírgula nesta ultima situação. Esta é mais uma dimensão onde, mesmo do ponto de vista pedagógico e didático, se torna urgente reflectir as origens desta aparente ambiguidade.

5.6. Análise a 4’33’’, John Cage

Esta é, provavelmente, a peça mais famosa de John Cage e arriscaríamos dizer, uma das peças mais emblemáticas não só para a música contemporânea, mas para toda a arte moderna do século vinte.

A mesma, que deve o seu título ao facto de ter a duração de 4 minutos e 33 segundos, parece ser sido escrita durante o Verão de 1952, no Black Mountain College e a sua estreia aconteceu em Woodstock, Nova Iorque, pelas mãos do pianista David Tudor, no dia 29 de Agosto de 1952. Sendo a obra que lança o repto para a aparente ausência de música: na sua partitura não constam sons escritos, tornou-se assim numa suposta celebração e sublimação do silêncio. A mesma tem sido motivo não só para uma extensa e difusa problematização dos seus supostos propósitos, como para um “pretext for a positive or negative bias in criticism.” (Fetterman:1996, 69).

No decorrer da história da música que nos é mais actual, muitos têm sido os casos onde Cage se tem tornado motivo para intensa e feroz crítica devido à composição da presente obra. Com efeito, segundo Fetterman, parecem ser muitos os locais de expressão onde se adjectiva tal criação de forma impetuosa atribuindo-lhe de forma irónica simultaneamente o estatuto de masterpiece anedótica, obra barata, criação desnecessária e de manifesto de opressão da expressão homossexual (1996, 69).

Contudo, ninguém parece ignorar tal acontecimento criativo e, mesmo que sejam tentativas de destruição das reais intenções de Cage, fica implícito uma capacidade de revolução e interrogação sobre o propósito da música e da arte, que ainda hoje permanece praticamente inalterada. Isso só por si atesta a magnitude da sua importância.

Para o compositor parece ser a sua peça mais importante. É nela que Cage iniciava sempre a viagem de escrita de uma nova obra musical, isto é, ponto de partida para uma nova expressão artística.

Ao contrário da opinião dos mais severos críticos, 4'33'' parece não ter sido uma obra que, pela ausência de música, foi escrita de uma forma rápida, despreocupada ou até desprovida de qualquer acto de pensamento. Na realidade, esta mesma já constava dos seus pensamentos e intenções anos antes, nomeadamente em 1948, num seu ensaio intitulado “*A composer's Confessions*”, escrito a 28 de Fevereiro no Vassar College. Contudo, tais textos apenas se tornaram acessíveis ao público em geral, pela altura do seu 80º aniversário. Verifica-se assim que a possibilidade da omissão de tais pensamentos, por um

período não dilatado de tempo, possa ter provocado em muitos uma espécie impressão de descontextualização da obra, como que esta tivesse surgido de um gesto criativo fortuito.

Mesmo sem acesso a tais escritos, o reconhecimento progressivo da preponderância que o silêncio vinha a ocupar na obra de John Cage é particularmente visível nos trabalhos realizados para piano solo, antecedentes da presente obra em análise. Já em 1944, 46 e 48, Cage relevava o seu imenso fascínio para o fenómeno que acontecia sempre que existia uma aparente paragem na actividade criativa, numa performance ao vivo. O mesmo fascinava-se ainda com o facto de, apesar da aparente suspensão da expressão musical, o resto do mundo e das suas coisas mundanas, não pararem de se moverem. Cage fascinava-se portanto com uma noção onde não existe espaço para uma concepção de inatividade.

Em simultâneo, também Cage começa a revelar sérias preocupações sobre a inclusão de novos materiais na suas composições. Adicionalmente surgem também os primeiros ensaios, onde o mesmo não só questionava os princípios fundamentais do som como, por consequência, levantava dúvidas sobre a estruturação básica da escrita musical, com a preponderância então observada do discurso harmónico.

Assim, segundo Fetterman, já em 1949, Cage manifestava a intenção de escrever uma peça composta inteiramente por silêncio, uma Peça Silenciosa (1996, 70). No entanto, este desejo era acompanhado com um propósito estético diferente do que acabou por dar origem a *4'33'*. Cage pretendia nesta fase, fazer desta obra silenciosa, uma crítica à “middle-brow musical taste, and the commodification of art through “the music industry/show business”....” (Fetterman:1996, 70).

Cage vai-se progressivamente afastando desta sua ideia, parecendo ele próprio começar a mostrar alguma relutância em compor tal peça. No entanto, a sua incessante procura pela essência do som e do seu oposto: o silêncio, leva-o à elaboração de um sem número de experiências das quais a permanência numa câmara anecoica (espaço físico onde é tentado o completo isolamento acústico do mundo real), toma particular relevância e notoriedade.

Sensivelmente na mesma altura, Cage tem também o seu primeiro contacto com o famoso quadro *White Paintings* de Robert Rauschenberg. Muito embora deste não tenha resultado um particular e imediato entusiasmo, parece ter provocado a necessária perda de inibição que o levou finalmente a empreender a escrita desta obra.

Embora estejam disponíveis várias versões editadas desta peça, observa-se que, sempre que existe a necessidade ou vontade de recriação de uma nova performance desta peça, também existe por parte daqueles interessados uma tendência de recorrerem aos “Cage’s own writings and published interviews...” (Fetterman: 1996, 71) para justificarem as suas opções performativas. Acedendo previamente a estes escritos, é possível chegar-se à importante conclusão que esta peça não é composta por Silêncio, mais, não se trata de um qualquer testemunho sobre o Silêncio, antes, tem como objectivo remeter os ouvintes à audição dos sons que normalmente povoam um concerto ao vivo. Simplificando, os sons do ambiente passam a construir a massa sonora da peça.

Em relação ao acto de composição desta obra, importa compreender que na sua essência está também a obsessão de Cage pelo factor: duração dos sons. Este incessante fascínio pelo manuseamento de tal característica física, levou-o a abdicar de forma completa por algum interesse pelos sons musicais. *4’33’’* abdica assim de tudo e resume-se assim apenas a uma característica do material musical: a duração. Para isso, Cage recorreu a um baralho de cartas Tarot e dispondo as cartas uma a uma, segundo uma ordem definida pelas próprias regras do jogo, foi determinando a duração que lhe viria a dar corpo. Como parece ser característico deste compositor, importa relatar o seu reconhecimento em relação à possível existência de algumas imprecisões e mesmo erros, na forma como esta duração foi calculada.

Reflectimos agora sobre a partitura propriamente dita e sobre os aspectos performativos que lhe estão inerentes. Um das particularidades sobre a qual importa referir, parece residir na quantidade de versões disponíveis desta obra.

A primeira versão, que serviu de suporte à performance de David Tudor, pianista que estreou a obra em 1952, parece ser, em total acordo com o que foi anteriormente escrito,

uma vulgar partitura de piano onde simplesmente não existem sons escritos. Em complemento a esta, existia nas notas de programa de concerto uma descrição onde era possível observar a vontade em dividir os quatro minutos e trinta e três segundos em 3 diferentes andamentos: 1º com 33 segundos, 2º com 2 minutos e 33 segundos e um terceiro andamento com 1 minuto e 40 segundos. David Tudor recorreu assim a uma estratégia carregada de teatralidade onde acontecia tudo o expectável numa performance: os gestos expressivos, o virar e página e finalmente, o não menos importante e enfático fechar da tampa do teclado após o término da obra.

A segunda versão desta partitura parece ter sido editada em 1967 pela editora Source e posteriormente reeditada pela C.F. Peters em 1993. Esta nova versão da partitura aparece construída no que designa por “proportional notation” (Fetterman: 1996, 76). Supostamente, cada página deveria ter uma relação entre o seu comprimento: 7 polegadas e a sua duração: 53 segundos, ficando assim uma vez mais, representada a já descrita obsessão do compositor pelo efeito criado pela componente duração/medida, no seio da composição.

Mais duas versões se seguiram. A terceira versão desta obra, usada no recital desta investigação, foi na direção de abdicar de um grafismo musical para adoptar apenas uma descrição textual do pretendido pelo compositor. Nesta versão, editada pelas Edições Peters, consta apenas a seguinte indicação:

I
TACET

II
TACET

III
TACET

Como podemos observar nesta versão, não é mais disponibilizada a duração exacta a atribuir a cada andamento. Nesta fase Cage parece abdicar totalmente das restrições outrora postas, seguindo assumidamente, como seria expectável na sua obra, na direcção do conceito de “obra aberta”. Mais, a respeito da quarta versão, que volta a ter o aspecto de documento manuscrito (disponível em anexo para consulta) Cage reafirma mesmo a importância de uma mentalidade aberta em relação ao próprio acontecimento criativo. Para este, interrogado a respeito de algumas contradições relativas à duração exacta de cada andamento, a obra poderia mesmo ter 23 minutos de duração, se a “oportunidade” assim o exigisse. De qualquer forma, fica sublinhada a absoluta intransigência do compositor em não abdicar da divisão da obra em três andamentos diferentes.

Em forma de síntese importa salientar que, independentemente da versão escolhida, independentemente da partitura de 4'33'' que é apresentada para interpretação, a sua realização musical é sempre um acontecimento. Apesar de serem inúmeros os contributos históricos que apontam para esta ou para aquela interpretação histórica como um acontecimento marcante o facto é que, independentemente de ser interpretada a solo, num pequeno agrupamento de música de câmara ou por uma grande orquestra, remete-nos para uma conceito de acontecimento; *happening*, ainda hoje carregado de extrema contemporaneidade interrogativa.

Muito embora a esmagadora maioria das interpretações desta obra, algumas delas carregadas de importância histórica pois são da responsabilidade de performers próximos a Cage, caminharem na direcção da simulação de uma situação de performance e assim enquadrarem-se no contexto da música teatral, esta parece não ser a única via predeterminada pelo compositor. Aliás nem seria próprio de Cage predeterminar, inibindo uma qualquer interpretação.

Num contexto de *happening*, tão caro a John Cage, tudo se encontra em aberto, reactivo e inquestionavelmente indexado ao acontecimento criativo, assim, ninguém parece obrigado a fazer uma qualquer coisa nesta obra, que não seja o silêncio.

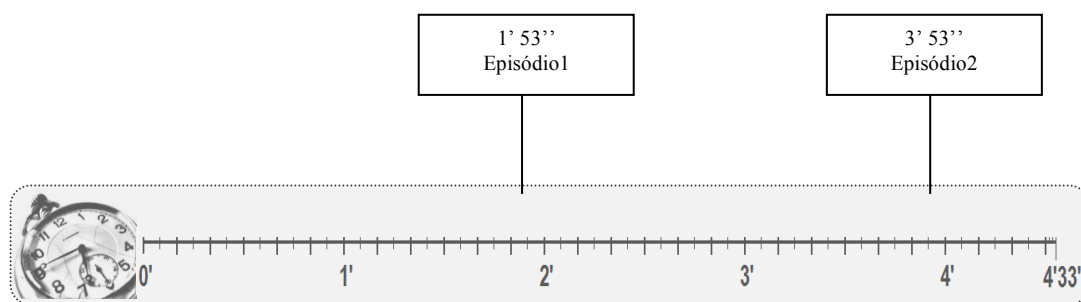
Capítulo 6. Contributos para o entendimento dos fenómenos associados ao silêncio na música: Aplicação dos estudos exploratórios

6.1. Da percepção à imobilidade no silêncio: Estudo Exploratório 1

O relatório que se segue tem como objectivo relatar de forma sucinta os episódios mais relevantes observados neste estudo exploratório. Tal como foi anteriormente descrito, os alunos foram convidados a interpretar uma peça composta por pausas (silêncios), com 4'33'' (quatro minutos e trinta e três segundos) de duração.

Os alunos seleccionados para esta exploração temática fazem parte da classe de oboé do Conservatório de Musica Calouste Gulbenkian de Braga. Esta experiência revelou-se de enorme interesse não só para a presente investigação, como também para a reflexão sobre as consequências didáticas que desta se podem extrair. Findo o pequeno desafio os alunos foram estimulados a verbalizarem o seu comportamento, o que se tornou para todos os intervenientes numa experiência deveras enriquecedora.

1ª OBSERVAÇÃO (Maria)



A aluna em questão iniciou esta experiência numa postura de aparente **concentração**. Segundo o relatado pela mesma, começou a tarefa proposta imaginando que, em silêncio, tocava uma peça. Fê-lo mexendo os dedos.

Aos **1'55''** (lê-se: *um minuto e cinquenta e cinco segundos*) constatou-se que a aluna praticamente desistiu desta experiência. Deixou então de fingir ter uma atitude performativa, musical, baixando os braços e com eles, o instrumento.

Numa fase posterior, relatou ter começado a sentir **fome** e a pensar abundantemente em comida. Começou também a pensar com **preocupação** no Concerto da Orquestra, que se realizaria nesse mesmo dia .

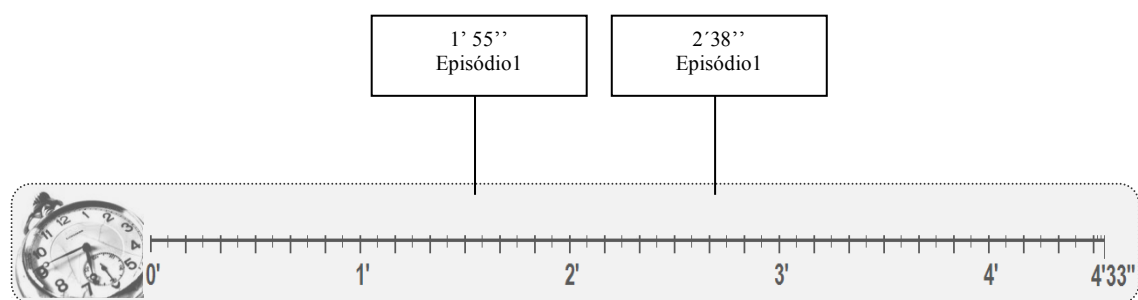
Posteriormente, aos 3'55' (episódio 2), começou a revelar um comportamento muito próximo do **desconforto** e do **incômodo**. Nesta altura começou a olhar constantemente para o relógio do investigador.

4'33' - Fim da experiência.

Experiência 2: “*A duração ideal de uma peça silenciosa*”

Duração total proposta para a peça: 1'50'

2ª OBSERVAÇÃO (Tiago)



O aluno observado iniciou esta experiência numa postura de aparente **concentração**. Nas suas próprias palavras, no que pode ser entendido como uma espécie de **audiação**, “iniciou a tarefa imaginado que em **silêncio** tocava uma peça”. Fê-lo mexendo os dedos.

Ao **1'55''** foi observado que o aluno mostrou sinais de desistir desta realização. Deixou então de ter uma atitude performativa, musical.

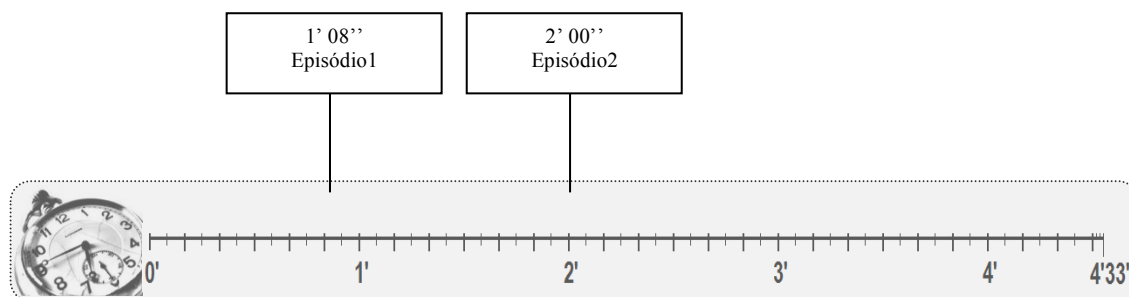
2'38''- Desistiu de tocar. Nas suas palavras: “deixou de ter sentido”. Confessou que a partir deste momento, passou apenas a ouvir os ruídos exteriores. Começou a sorrir e a sentir que estava cheio de fome.

4'33'- Fim da experiência.

Experiência 2: *“A duração ideal de uma peça silenciosa”*

Não existiram condições para a realização desta experiência.

3ª OBSERVAÇÃO (Carolina)



Desde os zero segundos a aluna demonstrou nunca ter estado concentrada. Sorria imenso e mexia-se imenso.

Aos **1'08''** apresentou sinais completos de abstração do exercício : olhou recorrentemente para a janela. Este acontecimento deu lugar a um longo período de sorrisos. Posteriormente afirmou que estava a pensar nas suas mãos frias e no concerto que iria ter nessa noite. Confessou ainda ter sido incapaz de realizar o exercício porque nunca o entendeu. Sentiu-se sempre muito impaciente.

2'- Desistiu por completo do exercício baixando o instrumento e pedindo para o interromper .

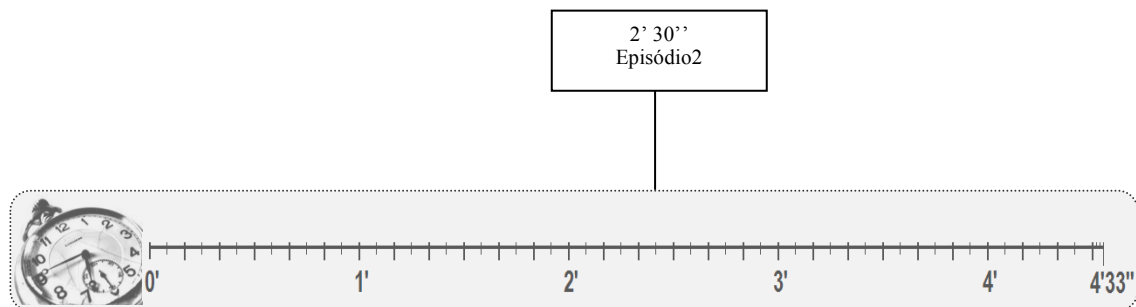
4'33'- Fim da experiência.

Experiência 2: *“A duração ideal de uma peça silenciosa”*

Duração total proposta para a peça: 1'33''

Obs.: Confessou não ter imaginado nada e apenas estar concentrada na realização de uma tarefa.

4ª OBSERVAÇÃO (Patrícia)



Aos 0' revelou-se muito **concentrada**. Segundo a própria, ouvindo a sua própria respiração.

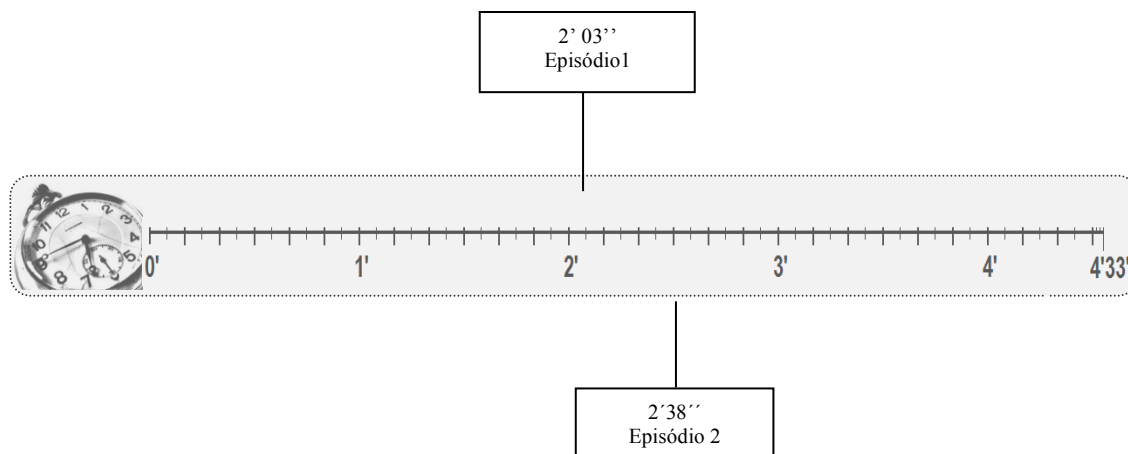
Ao contrário dos alunos já observados, apenas aos 2'30'' revelou os primeiros sinais de **desconforto**. Posteriormente viria a revelar que nesta mesma altura se sentia incomodada com o **frio** e que começou a questionar-se sobre a utilidade deste exercício. **Questionou-se** se estaria a agradar o professor. Sentiu **preocupação** perante a possibilidade de não o estar a fazer.

4'33'- Fim da experiência.

Experiência 2: “A duração ideal de uma peça silenciosa”

Duração total proposta para a peça: **0’56’’**

5ª OBSERVAÇÃO (Catarina)



A aluna começou a experiência optando pela total **imobilidade**. Ao contrário do normalmente observado nas restantes experiências, não simulou a performance do seu instrumento.

Aos **2’03’’** começou a mexer-se bastante. Viria posteriormente a confessar ter imaginado o fim de um andamento e o início de um próximo. Nesta fase começou a simular freneticamente uma performance. Fingia assim que tocava. Mexia imenso os dedos e com isso **percutia** o instrumento fazendo com isso ruído. Confessou posteriormente ter existido um momento onde imaginou estar a tocar para um júri.

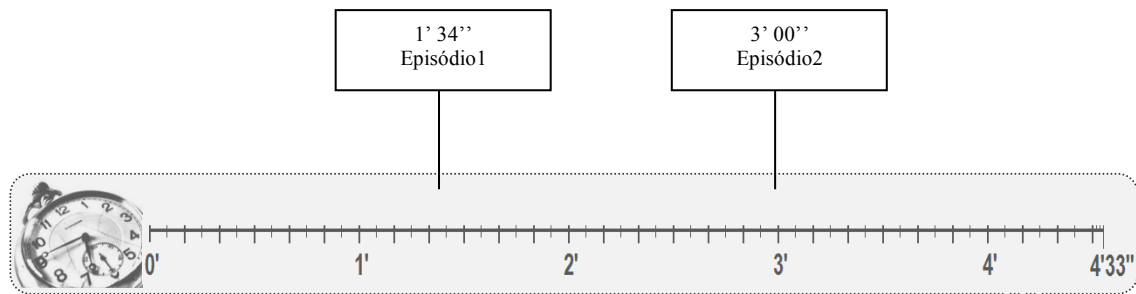
Aos **2’38’’** começou a demonstrar óbvios sinais de desconforto.

4’33’ - Fim da experiência.

Experiência 2: “A duração ideal de uma peça silenciosa”

Duração total proposta para a peça: **1’31’’**

6ª OBSERVAÇÃO (Marta)



A aluna no início desta experiência aparentava estar bastante **concentrada**. Segundo o seu relato, também **imaginou** a performance de uma obra.

Aos **1'34''** desistiu claramente da experiência e baixou o instrumento.

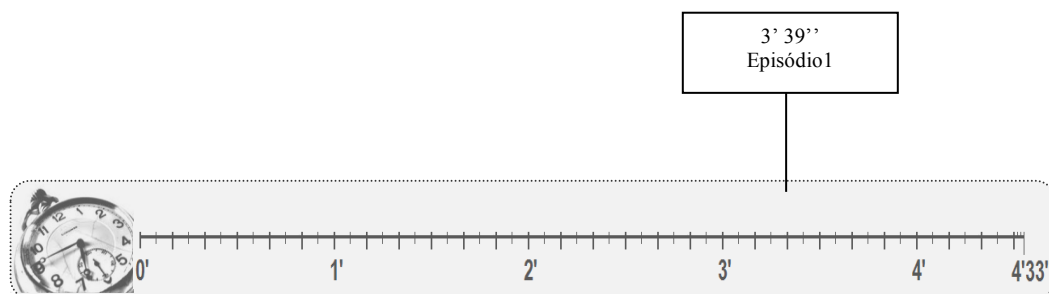
Aos **3'00''** mostrava já sinais de visível **desconforto**. Olhava o investigador frequentemente e **sorria** involuntariamente. Confessou ter **pensado** nas suas **obrigações** a **afazeres**, no aniversário do Avô, no livro que está a ler e na prova de avaliação de instrumento, num sinal de total e completa **abstração** para com o desafio proposto.

4'33' - Fim da experiência.

Experiência 2: “A duração ideal de uma peça silenciosa”

Duração total proposta para a peça: **1'45''**

7ª OBSERVAÇÃO (Margarida)



A aluna no início mostrou-se muito **concentrada**. Segundo a sua própria descrição imaginou uma partitura, num local de concerto.

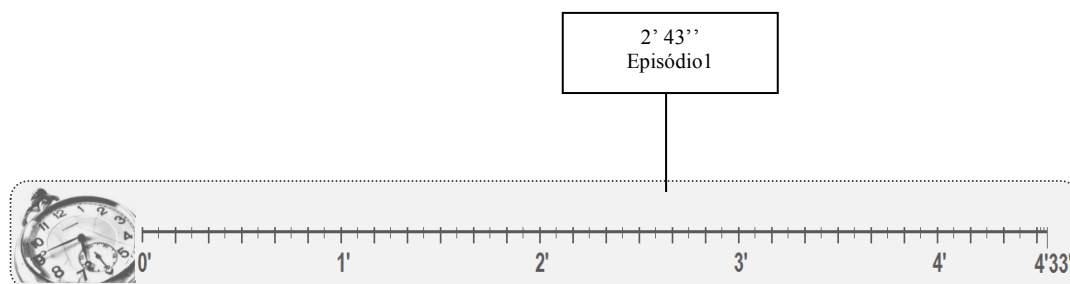
Aos **3'39''** começou a demonstrar sinais visíveis de **desconforto**. Posteriormente descreveria esse desconforto dada a imobilidade por se sentir observada nesta situação estranha.

4'33' - Fim da experiência.

Experiência 2: “A duração ideal de uma peça silenciosa”

Duração total proposta para a peça: **1'53''**

8ª OBSERVAÇÃO (Bárbara)



A aluna começou a presente experiência visivelmente contrariada. Reiteradamente afirmou a inexistência de uma qualquer necessidade de realização da mesma. Após muita insistência acabou por participar.

Aos **2'43''** começou a demonstrar impaciência, com uma total ausência de sinais de concentração ou qualquer tipo de interesse. Continuou então a demonstrar sinais de estar incomodada pela experiência. Achou-a aborrecida. Contudo e apesar desta atitude, não deixa de ser relevante o facto de ter sido um dos alunos observados, que por mais tempo, se manteve uma situação de concentração e imobilidade.

4'33' - Fim da experiência.

Experiência 2: “*A duração ideal de uma peça silenciosa*”

Duração total proposta para a peça: **1'36''**.

**6.1.1 Apresentação e debate
dos resultados**

Findo o trabalho de observação foi possível observar os seguintes resultados.

Da **Experiência 1**, onde era proposto o desafio da performance de uma peça musical composta só por pausas e com a duração exacta de 4'33'' foi possível retirar os seguintes dados:

Aluno	Início	Episódio 1	Episódio 2	fim
Maria	0'	1'53''	3'53''	4'33''
Tiago	0	1'55''	2'38''	4'33''
Carolina	0'	1'08''	2'00''	4'33''
Patrícia	0'	2'30''	0	4'33''
Ana Catarina	0'	2'03''	2'38''	4'33''
Marta	0'	1'34''	3'00''	4'33''
Margarida	0'	3'39''	0'	4'33''
Bárbara	0'	2'43''	0'	4'33''

Figura 6.1. Dados obtidos no Estudo Exploratório 1: Exp. 1

Na **Experiência 2**, realizada em sequência, era sugerido que fossem os próprios alunos a determinar qual a duração ideal para uma peça composta só por pausas musicais. Foi assim possível observar as seguintes sugestões:

Aluno	Duração ideal
Maria	1'50''
Tiago	0
Carolina	1'33''
Patrícia	0'56''
Ana Catarina	1'31''
Marta	1'45''
Margarida	1'53''
Bárbara	1'36''

Figura 6.2. Dados obtidos no Estudo Exploratório 1: Exp. 2

No gráfico que agora se segue apenas constam os primeiros acontecimentos observados. Estes foram posteriormente corroborados com a descrição oral feita pelos alunos. O segundo evento registado apenas serviu para o sublinhar da total abdicação para a experiência dos relatados.

Como se pode observar neste gráfico, todos os alunos desistiram de uma qualquer atitude performativa muito antes da meta lançada para o desafio, os 4'33''. Em todas as situações, foram observado óbvios sinais de desconforto e abstração para com a experiência .

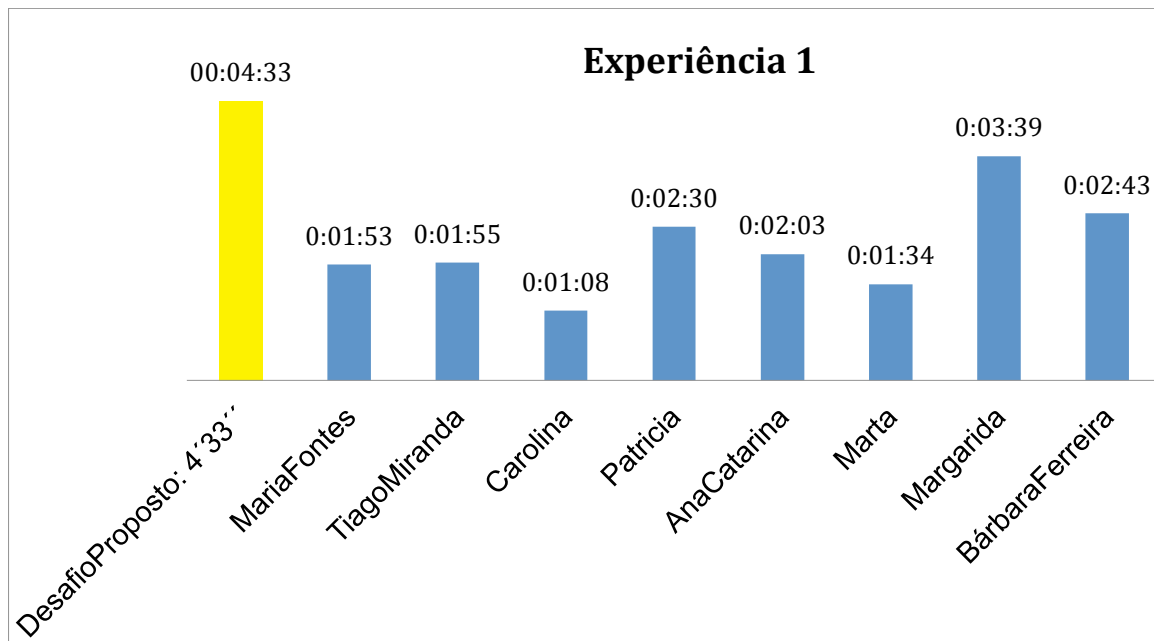


Figura 6.3. Gráfico do Estudo Exploratório 1: Exp.1

A segunda parte desta experiência veio ainda acentuar mais a distancia entre a baliza afixada, os 4'33'', e o limite do conforto da imobilidade em silêncio, sugerida pelos alunos.

Podemos observar nesta fase, quando desafiados a determinar pela sua sensibilidade qual seria o tempo ideal para uma peça composta por silêncio, nenhum aluno alcançou se quer os 2 minutos. Para esta reflexão importa salientar que as duas experiências foram realizadas de forma encadeada. Este encadeamento, dada a tenra idade da maioria dos participantes, pode ter acentuado ainda mais a distância observada entre as sugestões recolhidas e os 4'33'' da obra de John Cage.

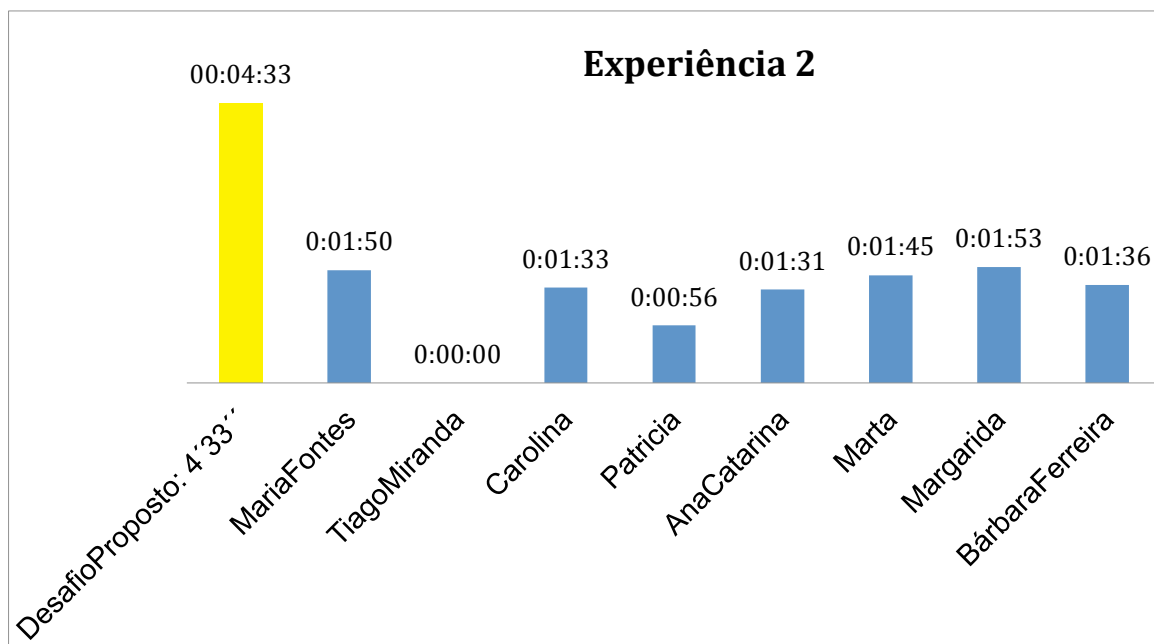


Figura 6.4. Gráfico do Estudo Exploratório 1: Experiência 2

O próximo gráfico une os resultados das duas experiências (linha amarela e linha azul) e os compara com a duração da obra de John Cage (vermelho). Neste gráfico, ainda se torna mais notória a distância que separa tais realizações. Neste pode-se facilmente constatar a semelhança entre os resultados obtidos nas duas experiências.

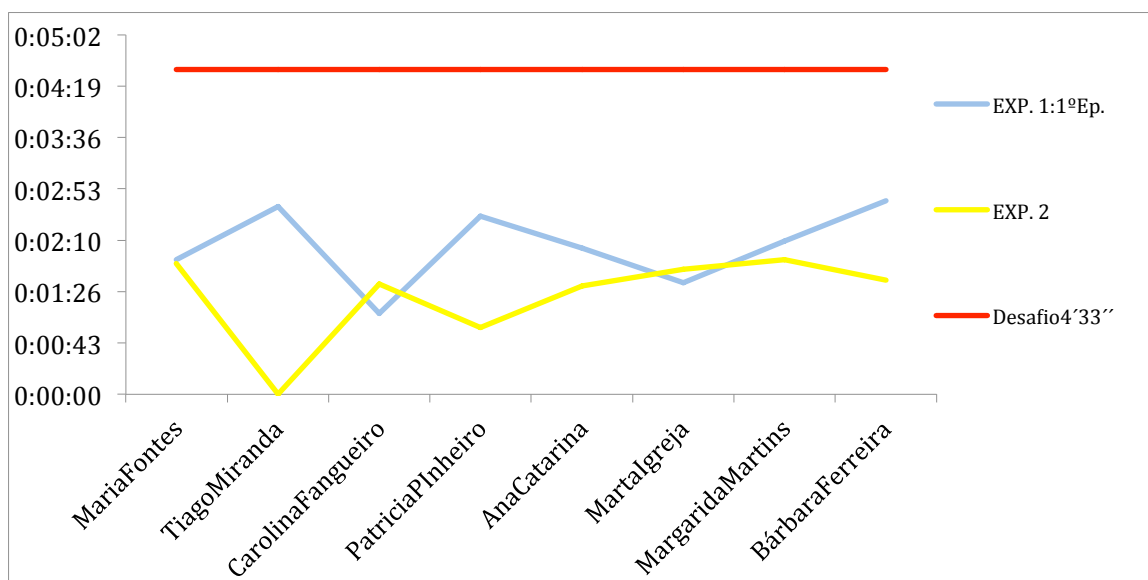


Figura 6.5. Gráfico representativo da interação das duas experiências.

Não sendo esta semelhança previsível pelo investigador, na altura da formulação dos desafios, revela-se de extrema importância. Ela aponta para a existência um comportamento comum a todos os observados, que permite com alguma segurança afirmar que existe um limiar da concentração para a imobilidade e silêncio. Podendo este ser só por si o motivo de uma investigação autónoma, parece existir espaço para afirmar com alguma segurança que numa situação de performance musical, é potencialmente irrealizável a tarefa de estar imóvel e concentrado num só pensamento por um período tão dilatado com 4'33''.

A similaridade dos resultados obtidos nas duas experiências aponta para a existência de uma meta após a qual o indivíduo em silêncio parece abdicar de uma qualquer realização performativa. A passagem para além deste limiar parece remetê-lo para uma espécie de vivência interior onde toda a atenção é dedicada a pormenores da sua vida pessoal.

A existência de um segundo evento na primeira experiência parece ainda querer demonstrar que, mesmo após este aparente desviar da atenção, o indivíduo parece acentuar ainda mais o distanciamento para com a realização artística. Este parece ser agora acompanhado por sinais claros de desconforto e irritabilidade.

Tais comportamento foram corroborados pelos discursos dos observados, no decorrer presentes experiências.

Outras asserções

Tendo assim apresentado aqueles que parecem os resultados essenciais de estudo, importa reflectir sobre qual a sua efectiva importância nesta investigação.

Como se pode aferir da data de realização das observações relatadas, Dezembro de 2010, a presente dissertação encontrava-se na sua fase mais precoce. Nesta mesma altura estavam a ser delineados os objectivos e competências que se pretendiam atingir com este trabalho.

No entanto, mesmo numa superficialidade intuitiva permitida por alguém que dá os primeiros passos no processo de aquisição de competências em termos de investigação, foi possível retirar deste gesto reflectivo algumas asserções que permitiram conhecer quais as necessidades reais desta investigação.

Em termos metodológicos, foi possível constatar a necessidade de conhecer e perceber quais são as ferramentas existentes que permitem uma observação no terreno livre de quaisquer vicissitudes e tendências. Dessa constatação deu-se o nascimento da ampla reflexão sobre as metodologias em investigação qualitativa.

Nesta mesma altura foi ainda possível aferir das necessidades em termos de métodos de inquirição, o que permitiu elaborar quais as questões que urgiam serem respondidas. Algumas das questões colocadas nas entrevistas foram a consequência mais directa disso.

6.2. O silêncio na música contemporânea enquanto acontecimento estético e performativo: Estudo exploratório 2, as entrevistas ao compositor Luís Tinoco e ao pianista Nicasio Gradaille.

Tal como foi estabelecido, este estudo exploratório visava ser um primeiro passo na compreensão sólida da problemática que aqui estava a ser construída. Para o efeito, foram escolhidas duas personalidades que de uma forma fidedigna pudessem ser representativas das duas principais sensibilidades intelectuais presentes no acto de criação musical: o compositor e o performer.

Por obra de um feliz acaso, foi possível num espaço curto de tempo ouvir não só um dos mais notáveis compositores portugueses da nossa actualidade musical: Luís Tinoco, como o notável performer galego: Nicasio Gradaille cujo pensamento e carreira ao piano, tem sido dedicada à música contemporânea com especial enfoque à obra de John Cage. A observação dos dois polos essenciais do acto de criação musical (faltou o terceiro: o público), permitiu pela sua riqueza retirar algumas conclusões que elas próprias só por si, serviriam para a justificação da razão de existência desta dissertação.

As entrevistas encontram-se disponíveis em anexo: *ANEXO III* e a análise empírica do contido destas pode ser observada no *ANEXO IV*.

Análise Global

Desta que foi a primeira análise de conteúdo de duas longas entrevistas, resultaram algumas interessantes conclusões que não só deram brilho e algum prazer ao presente trabalho de investigação, como justificaram em pleno a validade da existência desta exploração.

Assim sendo, importa desde já realçar a vincada postura de cada um dos intervenientes.

Como se pode observar no **Quadro nº 1: Recortes das expressões chave** (*Anexo IV*) é demais evidente a defesa da integridade do texto por parte do compositor Luís Tinoco,

segundo as suas próprias palavras: ***“a integridade do texto que cumpre respeitar – porque se alguém não fez assim e não fez assado, por alguma razão foi”***. No entanto, num discurso repleto de emotividade, justifica-o de forma algo figurativa afirmando que: ***“se deve tentar cumprir ao máximo aquilo que está indicado pelo compositor, porque ele é o pai, ou a mãe, da coisa”***

Este mesmo compositor sistematiza ainda uma concepção múltipla de silêncio. Segundo o próprio parecem assim existir dois tipos de silêncio na música: o silêncio técnico e o silêncio conceptual. Para Luís Tinoco, existe um silêncio que sobrevive por necessidade de respirar ou algo semelhante. Este parece não ter qualquer valor no resultado estético final da obra.

Por oposição, segundo o mesmo, parece existir um segundo tipo de silêncio ao qual não deve inferir qualquer capricho do performer. Para Luís Tinoco este é ***“o silêncio mais complexo é aquele que ultrapassa o poder de decisão, de escolha do intérprete”***.

É neste momento que parecem começar os primeiros sinais de clara clivagem no discurso dos entrevistados. Com efeito, o performer Nicasio Gradaille parece de uma forma clara defender que a gestão de todos os silêncios é da mais inteira responsabilidade de quem enfrenta o público em palco. Nicasio observa o silêncio na performance como um dos elementos constituintes de algo mais abrangedor: o acontecimento artístico (esta certeza criou a necessidade de conhecer e reflectir sobre o que é o acontecimento de criação artística. Necessidade esta que deu origem ao capítulo 3). Neste ponto associa a noção do que é ou deve ser um acontecimento criativo a uma nova concepção pela primeira vez ouvida nesta exploração: o uso da função comunicativa do silêncio num concerto.

Aqui o afastamento em relação ao contributo do compositor Luís Tinoco acentuou-se de forma evidente. É de realçar a total ausência no discurso do compositor de argumentos sobre relevância da função comunicativa do silêncio na performance, muito embora esta possa possivelmente ser considerada no discurso aquando da sua referência à interacção do performer com o público. No entanto, ela não é directamente mencionada e por isso tal omissão deve ser registada.

Em relação à clivagem observada no discurso dos dois intervenientes importa também constatar que, na generalidade, existiu uma maior atenção dada à problemática da notação por parte do compositor entrevistado. Sendo algo expectável e até de certa forma compreensível: porque *“é ele que escreve”*, sublinha-se o facto de ter sido uma questão relevada para segundo plano por parte do pianista ouvido.

Como posteriormente iremos comprovar de forma mais evidente e detalhada, Nicasio quase ignora tal problemática relevando-a para um segundo plano e ofuscando-a aos interesses *in loco* do performer e da performance. Fá-lo citando um acontecimento onde foi decidido para bem do concerto ignorar um longo silêncio pedido pelo próprio compositor da obra interpretada: Ligeti.

Embora por diferentes motivos, um ponto existiu onde a opinião dos entrevistados pareceu voltar a convergir: a influência do factor **Contexto** na forma como o silêncio pode ser entendido e trabalhado.

O compositor Luís Tinoco frisou com alguma veemência a importância do contexto na forma como pode ser entendido, escrito, interpretado o silêncio. Dessa forma sublinhou a importância de admitir que cada asserção possivelmente alcançada do decurso desta dissertação, ganha sempre um significado diferente quando vista por uma sensibilidade diferente, oriunda de um background diferente.

Assim, para este compositor, não é possível pensar em silêncio sem pensar na concepção de escola musical, escola estética onde este foi pensado. Nesse sentido, afirmando categoricamente que : *“se torna virtualmente impossível tu chegares a conclusões, que não sejam as conclusões de diferentes escolas, de diferentes correntes de pensar ou executar a música”*, partilha um sentimento de incredulidade perante a perspectiva da possibilidade de realização de uma ampla e eficaz catalogação dos silêncios. Parece ser na sua opinião um assunto tão vasto, que varia de escola para escola, que varia de compositor para compositor e até de peça para peça, que seria certamente uma meta impossível de alcançar, um trabalho sem uma possível conclusão. Este sentimento parece ser partilhado por Nicasio Gradaille que, embora sem palavras audíveis nestas gravações, mas com um

enfático encolher de ombros acompanhado de uma sonora expiração, assume também a complexidade desta mesma tarefa.

Nicasio aborda também a temática do contexto mas num outro sentido. Como performer experiente que é, retrata a sua carreira em concerto para frisar a importância do contexto físico na forma como se gerem os momentos onde existe silêncio. Apesar de reafirmar a sua concordância com John Cage, afirmando que o silêncio real, físico, não existe, Nicasio Gradaille sublinha a importância do **espaço** naquela que será a influência final e decisiva de tudo o que acontece em concerto. Para este todos os desafios da notação deixam ganhar uma resolução no acto performativo. Muito embora reconheça a importância que estas decisões em tempo real possam ter para o sentido estético da obra, considera que a obra só existe verdadeiramente em palco, ela nasce no acto de criação. Neste ponto uma só referência à aceitação desta mesma realidade por Luís Tinoco que, no entanto e de forma compreensível, alerta para uma realidade onde o performer pode **“por vezes, tragicamente, destrui-la se as opções não estiverem em sintonia com o espírito da peça”**

Para terminar esta primeira abordagem ao conteúdo das entrevistas conduzidas neste estudo exploratório, importa também relatar a emotividade contida nos discursos recolhidos. Assim, na secção que se segue, iremos também demonstrar alguma da riqueza emotiva visível na adjectivação usada, sendo que, no caso do compositor Luís Tinoco, esta parece canalizada para o processo de construção e escrita da obra, e no caso do performer Nicasio Gradaille, para a sua emotiva relação com a situação de palco.

Observação detalhada do contributos

Neste primeiro esforço na análise de conteúdo de entrevistas realizada nesta investigação, foi realizada uma síntese dos elementos chaves presentes dos discursos. O rigor científico que se anseia para esta dissertação obriga a relatar a enorme diferença em termos de duração, entre as duas entrevistas. Como consequência imediata disso, tomou-se por bem não comparar de imediato o número de menções a uma determinada palavra ou objectivo presentes nas duas entrevistas. Antes, foram tidas em conta as expressões mais frequentes

em cada um dos discursos, podendo-se assim formular um esboço onde é possível entender a inclinação de cada um dos ouvidos em relação à matéria abordada.

Assim sendo, depois de reunidas todas as menções consideradas chave para este estudo, fez-se uma síntese com os elementos ora comuns ora divergentes, presentes no discurso de cada uma dos entrevistados. Estes elementos foram divididos em quatro grandes grupos :

- Elementos relativos à componente composicional;
- Elementos relativos à notação;
- Elementos relacionados com a acção performativa;
- Elementos relacionados com a expressão de sentimentos e emotividade discursiva. Proliferação de adjectivação pessoal com carga emotiva.

Findo este trabalho foi possível reunir em dois quadros toda uma série de elementos sobre os quais importa reflectir.

Cumpre-nos agora observar os dados representados no seguinte quadro:

Quadro 6.1 - Síntese de todos os elementos chave comuns observáveis no discurso dos entrevistados

	Luís Tinoco	Nicasio Gradaille
Relativos à Componente composicional	Silêncio, silêncios, música, obra, escrito, compositor, nível, estrutural, compositor, contexto, compositores, estético, elemento, Kurtág, John Cage.	Silêncio, silêncios, música, obra, escrito, compositor, nível, estrutural, compositor, contexto, compositores, estético, elemento, Kurtág, John Cage.
Relacionados com a acção performativa	existe, intérpretes, performativo, intérprete, toca-se, tocar, interpretativo, serão, <i>performance</i> .	existe, intérpretes, performativo, intérprete, toca-se, tocar, interpretativo, serão, <i>performance</i> .
Sentimentos e emotividade no discurso. Proliferação de adjectivação pessoal com carga emotiva.	Não observáveis	Não observáveis
Relativos à notação	Kurtág	Kurtág

Assim, para além da óbvia repetição dos elementos associados ao trabalho de composição, importa em primeiro lugar realçar que ambos entrevistados usaram a palavra silêncio no plural. Embora em discursos pouco semelhantes, estes aceitaram a existência de mais do que um tipo de silêncio, que varia na sua importância, em directa dependência tanto do tamanho como da finalidade do seu uso.

Como se pode observar, foi possível retirar menções comuns aos dois compositores. Nestas devemos destacar a referência a Kurtág que, tanto do ponto de vista composicional, estético, como do ponto de vista da notação, parece ser um caso referencial no que concerne ao estudo do silêncio na música contemporânea. John Cage é obviamente uma referência nos discursos recolhidos. Existe uma óbvia correlação da matéria em estudo e este compositor.

No entanto, é em relação às divergências observáveis nos discursos que este estudo ganha particular interesse e pertinência.

Quadro 6.2 - Síntese de todos os elementos chave
Não comuns observáveis no discurso dos entrevistados

	Luís Tinoco	Nicasio Gradaille
Relativos à Componente composicional	Alguém, texto, escrito, pai, mãe, coisa, campo, científico, fronteira, equações, matemáticas, conclusões, diferentes, escolas, correntes, histórico ,primeira, década, século XXI, patamar, peça, fronteira, criador, escreveu, aquilo, forma, ideia, criador, dimensões ,Keith Jarret , momento, dia, Mortan Feldman, George Crumb, elemento, temático, vista, programático, distância, eventos	clássica, romântica, ausência, Composição, domínio, concerto, ente, autónomo, seis, minutos, indicação, Beethoven , antes, pausa, tema, parte, nota, ligado, composição, estética, final, exemplo, sons, ligado, composição, estética, final, exemplo, sons, grandes, improvisação.
Relacionados com a acção performativa	técnico, precisa, escolha, indicado, desenvolveu, estudar, quantificar, exacta, seguimos, caminho, pensar, executar, aspectos, opção, alargar, encurtar, expressão, construir, destruí-la, manifestações, pensa, reler, interage, contra, prática, escuta, contornar, dimensão, pensado, separa, fazer, contas, respeitado , tirar, teimas, contribuir, estreia, interagir, constrói-se, essencial, surge, aprendizagem, pessoas, escolas, mudam, medido, ataque, capacidade, vibrato, trémulo, fazer , expressão , procura, riqueza	gestão, comunicação, cria-se, ambas, procurando, comunicar, apresentada, acto, haja, capte, nós, decidimos, não fazer, <i>performance</i> , Acaba, situação, estamos, concerto, ente , concerto , estamos , concerto, ente , concerto, momento, discursivo, discurso, antes, depois, arte, concerto, público, o aspecto, aspecto visual, Tiro, mãos, provoca , há, movimento, introduzir , haja, movimento, prestemos, prestamos, acto , provocar, reacção, relaciono-me, eu, acto, em cima, sendo, foco, atenção, o observado, compromete-se, poder, começar, criar.

Sentimentos e emotividade no discurso. Proliferação de adjetivação pessoal com carga emotiva.	Poético, razão e coração, coração, poesia, razão, evidente, profunda subjectividade, mais rico, livre, quanto mais subjectivo se torne, as leituras, acreditarmos, profundamente, nossas convicções, correcto, adquirido, fácil de perceber, complexo, ultrapassa, alguma razão, tendência, dúvida, incomodou, forma correcta, afectada, sóbria, rigoroso, qualidade, tragicamente, sintonia, espírito, questão, porca torce um bocadinho o rabo, liberdade, eu acho, tipo de convenções, dificilmente, muito poética, especializaram, uma estupidez, não quero, vamos experimentar, a relação, estiver vivo, convencional, problema, tão antigo, muito habitadas, postura, tranquilidade, não é perfeita, nunca teria aceite, margens para dúvida, clichés, convenções, muitas vezes não sabem, à maneira, momento narrativo, mais importantes da beleza, mistérios não são desvendáveis, a razão de ser, não sabemos explicar, ser inexplicável.	atmosfera, ambiente, está sentado, falar do dia-a-dia, de política, a pensar no que há-de vir; esferas distintas, um ponto em comum, uma reacção, tipo de reacção, a reacção vai ser distinta, creio, concentração, essa paz, em benefício, haver sempre esse equilíbrio, não pode, mantém-se a tensão comunicativa muito interessante, verdade, mesma importância, exemplo claro, têm que estar pensados, visual, é um estado, importa, é muito grande, expectativa, um efeito de atenção, de estar desperto, Incompreensíveis, interessante, atenção, desejados, muito sentido, é importante, uma relação de distância, não queres, tensões, reacção mútua, uma relação, aumentar a tensão, para aprofundar, Ele necessita, necessitamos, uma atmosfera conjunta.
Relativos à notação	leitura, integridade do texto, a notação não é perfeita, nunca é perfeita, as coisas, estava escrito, estava publicada, notação não é uma ciência perfeita, inclusivamente algumas nuances que variam de país para país, questões da notação, tem de ser, há coisas que, fermata, quantificadores matemáticos, silêncio (notado).	os compositores tentam controlar.

Não sendo o objectivo deste estudo efectuar qualquer juízo de valor sobre a eloquência do discurso dos entrevistados, até porque devemos considerar o facto da entrevista de Nicasio Gradaille ter sido conduzida em castelhano e por isso existe a forte possibilidade do entrevistado ter tornado mais acessível o seu discurso simplificando-o, importa desde já sublinhar o contributo do compositor Luís Tinoco para o entendimento do processo composicional. Este acabou por se transformar uma espécie de manifesto para o acto de criação de uma obra, quando visto pela sensibilidade de um compositor.

No campo dos elementos relativos relacionados com a vertente composicional é evidente não só a personalização do discurso do compositor como a existência de uma explanação

dos processos intelectuais inerentes ao trabalho de composição. Elementos como: científico, equações, matemáticas, ideia, criação, etc., criam de imediato a impressão do trabalho de exactidão científica por detrás do acto criativo.

Em relação a este mesmo ponto realça-se o uso da expressão **Ente** por parte do pianista Nicasio Gradaille. Importa fazê-lo pois o investigador acredita existir neste uso uma concepção extremamente rica. Ela é potencialmente agregadora de todas as categorias presentes nestes quadros aqui representados. Nicasio Gradaille esboça nesta entrevista uma concepção onde o acto composicional, a obra composta é apenas um passo, um elemento não forçosamente necessário para a performance (dá o exemplo da improvisação). Não parece ser uma desvalorização do texto, antes uma compreensível hipérbole da acção do performer. Para este performer **Ente** significa a conjugação de elementos variados e íntimos tais como: partitura/performer/palco/público/contexto.

Na análise relativa aos elementos relacionados com a acção performativa o compositor Luís Tinoco parece manter uma abordagem de cariz mais científico na forma como vê o acto da performance. No seu discurso, são observáveis uma vez mais elementos como: quantificar, exacta, pensar, executar, pensado, contas, etc.. A investigação crê desta forma que o compositor busca na performance e no performer uma postura de respeito e procura pela exactidão do texto musical, de respeito pelas proporções existentes neste.

Neste ponto observa-se a expectável divergência com o discurso do performer. De facto Nicasio Gradaille quase ignora no seu discurso uma qualquer referencia à problemática associada à leitura do texto musical. Antes, continua a observar o acto de performance como algo extremamente abrangedor onde o resultado final é a soma de todos os estímulos absorvidos em concerto. Uma vez mais, foram comuns as referências ao “**aspecto**” e ao “**visual**”, bem como a interacção do performer com o meio físico e os seus intervenientes através de referencias à “**reacção**” e o acto onde (eu) “**relaciono-me**”. É de extrema importância observar esta postura. O investigador crê que é nesta relação pessoal com a performance que acontece a consciência para a “**comunicação**”, para o “**discursivo**”, nos termos usados pelo pianista. Para Nicasio Gradaille esta é a essência do “**concerto**”.

Urge acentuar a total ausência de qualquer menção a respeito da comunicabilidade do discurso musical por parte do compositor Luís Tinoco.

O terceiro aspecto desta análise resultou não de um juízo prévio mas do necessário acto repetitivo de audição das conversas gravadas. Após algumas repetições começou a ser observável a presença de uma certa dose de emotividade presente nos discursos. No caso de Luís Tinoco, a emotividade discursiva existente pareceu directamente interligada não só com a problemática em questão, como com as experiências vivenciadas por si enquanto compositor, aquando da performance das suas obras. Pela riqueza da adjectivação e de classificação comportamental presente neste discurso, tal como: **“poético”, “coração”, “tragicamente”, “estupidez”, “beleza”, “mistérios”, o “inexplicável”**, entre muitos, muitos outros, é facilmente perceptível a forma emocionada com que este compositor em particular, vive o tema em análise. Num discurso a este nível

aparentemente menos rico, foi perceptível que o performer Nicasio Gradaille vivencia de forma emotiva a relação tripartida do acontecimento criativo: performer/espço/publico. Segundo o mesmo é nesta **“atmosfera conjunta”** que o performer e a música podem alcançar a **“paz”** e o **“equilíbrio”**.

Em relação ao último ponto de análise: os elementos discursivos relativos à problemática da notação, manteve-se sem surpresa a direcção já comentada. De forma absolutamente expectável o compositor usa-os com frequência do seu discurso. No discurso de Luís Tinoco, foram inúmeras as referências à notação: “leitura, integridade do texto, a notação”. Em oposição, manteve-se a quase total ausência de elementos alusivos à problemática da notação por parte de Nicasio Gradaille, fazendo crer a existência de uma certa desvalorização em relação à questão em causa.

Síntese

Findo o presente trabalho, importa de uma forma sucinta apresentar aquelas que parecem ser as principais asserções extraídas daquele que foi o primeiro trabalho de análise de entrevistas realizado em sede de investigação.

O próximo quadro tenta de uma forma clara mostrar os principais pontos de convergência de divergência representados nos discursos transpostos.

Quadro 6.3 – Principais conclusões do
Estudo Exploratório 2

	Análise Sumária			
	Diferenças		Semelhanças	
	Compositor	Pianista	Compositor	Pianista
Silêncio	Apenas um silêncio é do domínio do performer: o silêncio técnico	Todos são da responsabilidade do performer.	Consideram a existência de vários silêncios John Cage	
Performance	Rigor, Cálculo	Função comunicabilidade do silêncio Intuição, Reacção O Ente	Ambos admitem que o ambiente de concerto pode alterar o tamanho do silêncio	
Notação	Integridade texto Abordagem científica/Matemática	Texto é um meio para um fim Abordagem intuitiva/Reativa	Ambos consideram a total impossibilidade em catalogar todos os tipos de silêncios existentes em concerto Kurtág	
Contexto	É mais importante o estilo, a escola, o país	É mais importante que acontece na sala de concerto	Ambos consideram essencial a sua consideração	
Emotividade	Em relação ao processo de criação	Em relação aos acontecimentos em palco	Ambos vivenciam a problemática do silêncio de forma emotiva	

Em síntese importa salientar ainda o interesse e entusiasmo que ambos os entrevistados dedicaram à reflexão do tema em debate e que as principais diferenças que os separam parecem ser o resultado não de um qualquer tipo de opções ideológicas, mas da posição que qualquer um dos dois entrevistados ocupa no universo da criação musical.

Capítulo 7. O silêncio no concerto de música contemporânea: Aplicação das entrevistas

7.1. A opinião do público: análise às entrevistas ao público presente nos recitais na Universidade de Aveiro

Como estava previsto na extensa programação realizada aquando do estabelecimento das ferramentas potencialmente capazes de responder às questões base desta investigação, estava reservado à aplicação de entrevistas nos recitais um sem número de objectivos perfeitamente identificados. Por consequência, estes objectivos, resultado de uma intensa conceptualização teórica, partiam do pressuposto que todos os potenciais entrevistados, recolhidos entre os normais expectadores dos recitais realizados na Universidade de Aveiro, eram ou estavam ligados à música.

À partida, seria de todo expectável que estes concertos dedicados à performance da música contemporânea para oboé solo, realizados num Auditório especialmente formulado para tal acontecimento e num departamento de estudo e ensino de música, fossem maioritariamente (e amplamente) assistidos por músicos. Tal não veio a acontecer. A repetição em Junho de 2012, do programa do primeiro recital realizado na Universidade de Aveiro em Março de 2011 (a sua apresentação detalhada será feita em capítulo próprio reservado para o efeito) não contou com um único indivíduo directamente ligado à música, isto é, nenhum músico. Por isso tornou-se de todo inviável a resposta a algumas interrogações que sobreviviam da necessidade de aferir a opinião dos músicos sobre a música interpretada e sobre a especificidade da situação de performance a solo. Por consequência esta análise concentra-se apenas nos elementos directamente relacionados com as questões perceptivas e estético musicais sobre silêncio.

Outras variáveis surgiram que vieram dificultar ainda mais o trabalho de análise aqui presente. Muitas delas podem ser lidas nos Relatórios de Observação. Se a quase ausência

de público em ambos concertos simplificou a tarefa de escolher os entrevistados, a diferença abismal na educação para a audição de música entre os dois públicos: o primeiro era composto por professor e alunos do curso de oboé, o segundo nada tinham a ver com o mundo da música, fez com que as opiniões à cerca de certas especificidades dos recitais: o repertório por exemplo, fossem compreensivelmente divergentes e portanto que estas mesmas permanecessem aquém da possibilidade de entendimento.

Mesmo assim, após a transcrição das presentes entrevistas (disponíveis em anexo) foi possível realizar um esforço de compressão e síntese daqueles que foram os elementos comuns presentes nas quatro entrevistas realizadas (dada a sua extensão, a totalidade dos contributos considerados relevantes nestas entrevistas pode ser consultada em quadro próprio, no *Anexo VII.3.*).

Assim, na síntese dos elementos presentes nas entrevistas, contornando o handicap residente na directa comparação de entre uma opinião de um músico especializado (para as quais estavas programadas as entrevistas) e alguém que nunca ouviu um recital de oboé solo, foi possível elaborar o seguinte exercício:

Quadro 7.1. Exercício de síntese dos elementos
Considerados relevantes para
a análise

	Elementos evocativos de estados emocionais		Elementos relativos ao contexto Estético/composicional		Elementos evocativos de uma acção	
	Divergência	Convergência	Divergência	Convergência	Divergência	Convergência
Podes descrever o que sentiste?	Relaxamento, Paz, fiquei Surpresa, expectativa, curiosidade	muito stressada, senti um pouco de ansiedade ansiosa	absoluto	-----	esperamos e que comece qualquer coisa ruidos, efeito	----- -
Foi variando por fases?	muito ansiosa calma saturação	mais impacto surpresa	-----	foi sempre Teve fases	-----	-----
Podes descrever essas fases?	Surpresa	stress, então, desestabilizou saturação	-----	-----	-----	----- -
Podes	E olhámo-nos e	Perturbar	-----	-----	não ...	-----

descrever o que sentiste ao teu redor?	entreolhámo-nos.	cara de ponto de interrogação muito agitadas			parados, não conseguiram. à espera de qualquer coisa.	
Escolherias a Obra para um teu recital? Porquê?	----- -	Reacção	comunicação, silêncio, base. Quatro	-----	-----	-----
Agrada-te a ideia de um recital todo a solo? Porquê?	Comunhão sozinho. está nu responsabilidade e responsabilidade, é mais difícil certo apoio, descanso.	-----	-----	acompanhamento tem a sua graça vários instrumentos	Comunicar. mais actividade, mais coisas a acontecer	-----
Agradaram-te as obras interpretadas? Porquê?	-----	-----	-----	Sim. Gostei	Não. não entendo.	-----
O que pensas do silêncio?	estado de espírito/ estado físico	acelerará, porque cria uma situação de stress nível físico, cá dentro, quase insuportável é uma tensão ali, me faz sentir perdida, desorientada	-----	“que silêncio?” “Do músico? Do ambiente? Do público?” pedagogia e do ensino. silêncios dentro de uma música, de uma obra, são todos diferentes o silêncio é tão fundamental como o som longos, curtos	nosso critério e à nossa interpretação aproveitar	----- -
No recital houve silêncio? Qual?	encontrei a paz momento de pausa, de respiração, de calma			mas nunca há ausência de som, há. Houve sempre alguém a fazer barulho Tirando o barulho do elevador, Eu falo em silêncio	não está a falar. tu não aproveitaste	

Nesta síntese podemos tentar comprimir ainda mais o alcance desta análise, isolando apenas os pontos discursivos onde parecem existir total convergência. Assim sendo poderemos retirar neste estudo as seguintes particularidades:

Quadro 7.2. Tabela dos elementos de convergência discursiva

	D	E	F	G	H	I	J	L	M
Elementos evocativos de estados/comportamentos emocionais	muito <i>stressada</i> , ansiosa senti um pouco de ansiedade	mais impactado surpresa	<i>stress</i> , então, desestabilizou saturação	Perturbar cara de ponto de interrogação muito agitadas	Reação			acelerará, porque cria uma situação de <i>stress</i> nível físico, cá dentro, quase insuportável é uma tensão ali, me faz sentir perda, desorientada	
Elementos relativos ao contexto estético/composicional		Teve fases				acompanhamento tem a sua graça vários instrumentos	Sim. Gostei	“que silêncio?” “Do músico? Do ambiente? Do público?” pedagogia e do ensino. silêncios dentro de uma música, de uma obra, são todos diferentes o silêncio é tão fundamental como o som longos, curtos	mas nunca há ausência de som, há, Houve sempre alguém a fazer barulho Tirando o barulho do elevado, Eu falo em silêncio

Desta síntese de convergência discursiva poderemos então retirar as seguintes conclusões:

1. Interrogados sobre o que sentiram durante os quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio observou-se uma convergência na sensação de existência de alguma ansiedade provocada pela situação de imobilidade performativa. Apenas um entrevistado afirmou ter-se sentido permanentemente calmo.
2. Observa-se a tendência para uma variação na tipologia destas reacções emocionais. Esta tendência parece caracterizada pela existência cíclica de emoções descritas por stress, irritabilidade, saturação, surpresa, etc. Esta tendência foi também observável na referência a uma possível divisão da obra 4'33'' de John Cage em partes; "fases".
3. No discurso, os entrevistados relataram estarem convencidos da existência destes mesmos comportamentos nos outros elementos do público.
4. Parece existir uma convergência no sentido de acharam pertinente o uso da peça 4'33'' de John Cage no estudo da reacção do público.
5. Por razões diferentes, foi observável uma convergência pela preferência para a performance com vários músicos em palco.
6. Existiu um sentimento de aprovação para escolhas das obras interpretadas em recital.
7. À pergunta sobre a opinião de cada um dos entrevistados em relação ao silêncio observaram-se duas tendências que importa sublinhar:
 - a. Uma possível existência de mais do que um tipo silêncio.
 - b. A exposição a uma situação prolongada de silêncio em concerto, tende a provocar ansiedade e nervosismo.
8. Esta análise permitiu também aferir que, mesmo na reconhecida presença de ruído exterior (pormenor relatado por todos os entrevistados: elevador, etc.), existe uma profunda convicção para a existência de silêncio nos recitais presenciados. Assim, para além da confirmação de uma possível existência de uma espécie de dualidade semântica relativa ao silêncio, também se pode aferir uma espécie de estratificação por importância de dois estímulos provenientes do contexto físico e estético, complexo, da realização artística.

7.2. A opinião dos performers: análise às entrevistas realizadas aos músicos do Remix Ensemble a respeito da sua performance de John Cage 4'33''

Apresentação

A presente análise das seis entrevistas realizadas a elementos do Remix Ensemble da Casa da Música do Porto, grupo especializado na interpretação de música clássica contemporânea, teve como objectivo conhecer e reflectir de uma forma aprofundada sobre a experiência de interpretar em palco a obra 4'33'' de John Cage, obra fundamental nesta investigação, por parte de um punhado de músicos altamente especializados na interpretação deste género musical.

Sendo esta obra um caso exemplar e extremo de ausência de som em palco, uma peça composta só por silêncios, interessava conhecer não só os fenómenos estéticos, sociais e emocionais acontecidos aquando da sua performance, como a importância desta obra no repertório da música clássica contemporânea. Existia também o anseio de aferir qual a pertinência para tão especializados músicos, da realização da presente investigação, enquanto uma investigação sobre a performance do silêncio na música contemporânea para oboé. Os principais resultados desta análise empírica das presentes entrevistas resultaram, como será possível observar, na ampla constatação não só da importância que a obra escolhida tem no repertório desta época, como na observação de um amplo consenso a respeito da pertinência e mais valia desta investigação para o estudos dos assuntos relacionados com a performance musical.

Introdução

No processo que visou a construção de uma plataforma teórica suficiente capaz de sustentar uma ampla pesquisa a respeito do silêncio na música contemporânea de oboé, surgiu quase de imediato a necessidade de incluir no universo dos conteúdos

indispensáveis à realização de uma investigação suficientemente credível e abrangedora, aquela que se tornou numa obra emblemática do passado século, a obra que por excelência lançou a nível global o debate sobre a função silêncio na música: *4'33''* pelo compositor John Cage.

No entanto, no seio do mesmo processo, começou a ser observado que tal inclusão, à falta de um processo de verificação e justificação, poderia parecer um cliché demasiado imediato, uma escolha demasiadamente expectável. Sendo que a mais valia do uso de tão preciosa ferramenta parecia, intuitivamente, demasiadamente sublinhada para se equacionar a sua não inclusão,urgia justificar não só a razão para popularidade da criação de John Cage como principalmente o uso desta como peça fundamental de uma série de performances experimentais.

Em Março de 2010, esta formação da Casa da Música do Porto, que se dedica exclusivamente à interpretação da música contemporânea: toda a música escrita desde os primeiros anos do século vinte até aos nossos conturbados tempos, dedicou um concerto da sua normal programação ao tributo ao compositor americano John Cage. Com direcção musical do maestro Peter Rundel, contando como uma preparação cénica à responsabilidade de Rui Horta, foi montado em palco um espectáculo que visava ser uma celebração da obra de um compositor que, entre muitas outras coisas conseguiu chocar o mundo com a criação de uma obra que não continha música. Cerca de 16 músicos espalhados pelo palco da sala principal da Casa da Música do Porto, sala Suggia, subiram então à cena com a tarefa de executar uma obra por muitos dos presentes conhecida, e que consistia essencialmente na manutenção dos músicos em palco por quatro minutos e trinta e três segundos, no mais profundo silêncio.

Sendo o investigador parte integrante deste agrupamento musical, foi-lhe permitido pela primeira vez não só a possibilidade de performance de tão emblemática obra, como o acesso a um profundo processo de reflexão, encabeçado pelo maestro que visou a preparação do acontecimento. A experiênciação de tal processo, onde uma dúzia e meia de sensibilidades artísticas construíam uma complexa interacção social suficientemente capaz

de mantê-las em palco durante tanto tempo na mais profunda imobilidade, possibilitou a criação de uma série de reflexões pessoais demasiadamente valiosas para serem ignoradas.

Método

Dos diversos músicos do Remix Ensemble da Casa da Música do Porto, que estiveram envolvidos na performance de 4'33'' na data supra citada, foram escolhidos de forma aleatória seis elementos.

Procedimentos

Foi elaborado antecipadamente um questionário comum a todas as entrevistas realizadas do âmbito presente estudo (*em anexo*) cujo enquadramento teórico foi realizado antecipadamente. As entrevistas foram todas realizadas no mesmo espaço físico, com a única presença dos interlocutores da entrevista. Foi realizado o registo sonoro das mesmas do qual resultou a transcrição para formato escrito dos contributos recolhidos. Neste formato foram assinalados os contributos tidos como fundamentais para o entendimento da matéria em questão. Estes foram divididos em três diferentes categorias que deram origem à análise em três dimensões das respostas obtidas. Desta análise resultou o somatório e consequente escalonamento das convergências observadas no discurso dos seis entrevistados.

Resultados

Como foi citado, participaram neste estudo seis entrevistados altamente especializados na performance da música contemporânea. Além disso 5 dos 6 entrevistados apresentam em paralelo uma assinalável carreira na área da pedagogia. Importa ainda registar que quatro dos cinco entrevistados são professores no ensino superior dentro da sua área de especialização.

Feita a selecção dos elementos de cada resposta entendidos como chave para a análise da problemática em questão, foram elaborados para cada uma delas Quadros Síntese que

permitiram a validação de cada um dos resultados aqui apresentados. Urge também sublinhar que tal metodologia permitiu também ratificar de forma mais rigorosa muitas das impressões deixadas nos dias das realizações das entrevistas. Isto é, houve casos onde o procedimento aqui presente apenas serviu para a necessária verificação de algumas certezas já de si observáveis no contacto com os performers seleccionados.

Assim, após o somatório de todos os elementos comuns achados relevantes, foi possível chegar ao seguinte Quadro que permite de uma forma ordenada observar quais os pontos onde parece existir mais certezas relativamente às temáticas sobre as quais existia necessidade de reflexão.

Quadro 7.3. Ordenação pelo número de referências comuns encontradas nos discursos

Unanimidade (100%)	É pertinente e estudar a gestão do silêncio	Em performance é preciso gerir o silêncio	Para a performance este estudo é relevante	durante a interpretação de 4'33'' senti várias coisas			
Convergência total (83,33%)	4'33'' é uma obra importante	É difícil interpretar 4'33''					
Convergência assinalável (66,66%)	É importante a performance de 4'33'' em concerto	Em 4'33'' é difícil manter a postura em palco	Senti stress/ansiedade/tensão na interpretação de 4'33'	O público riu durante a performance de 4'33'	A gestão faz parte da performance	Não existe a certeza que o estudo da gestão melhora a performance	Sim melhora a performance
Convergência segura (50%)	4'33'' é uma obra de concerto importante	É difícil a imobilidade em 4'33'	É difícil a imobilidade em 4'33'				
Fraca Convergência (33,33%)	Existem vários silêncios	Não melhora a performance	Senti relaxamento na interpretação de 4'33'	em 4'33'' é difícil viver	O estudo da gestão melhora		

		nce		com a reação do público	a performa nce		
--	--	-----	--	----------------------------------	----------------------	--	--

Análise detalhada

Pergunta A: O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?

Importa observar uma primeira convergência no que toca à importância desta peça no repertório do século vinte. Com efeito, 5 dos seis entrevistados (83,33%) afirmaram ser esta uma marcante “afirmação filosófica” que coloca numa das “mais importantes” obras do século XX, um marco na história da nossa música.

A mesma convergência observa-se na constatação dos entrevistados em relação à utilidade da performance em concerto desta mesma criação: 66,66 % dos mesmos observam a contemporaneidade de uma obra que se recria a si própria, revelando um conceito de silêncio que é sempre actual .

Três dos entrevistados (50%) elaboram um conceito onde a própria obra se transforma numa espécie de ferramenta de trabalho dentro do próprio acontecimento artístico. Parece uma obra de “acção” que tem por finalidade “provocar uma reacção” no público.

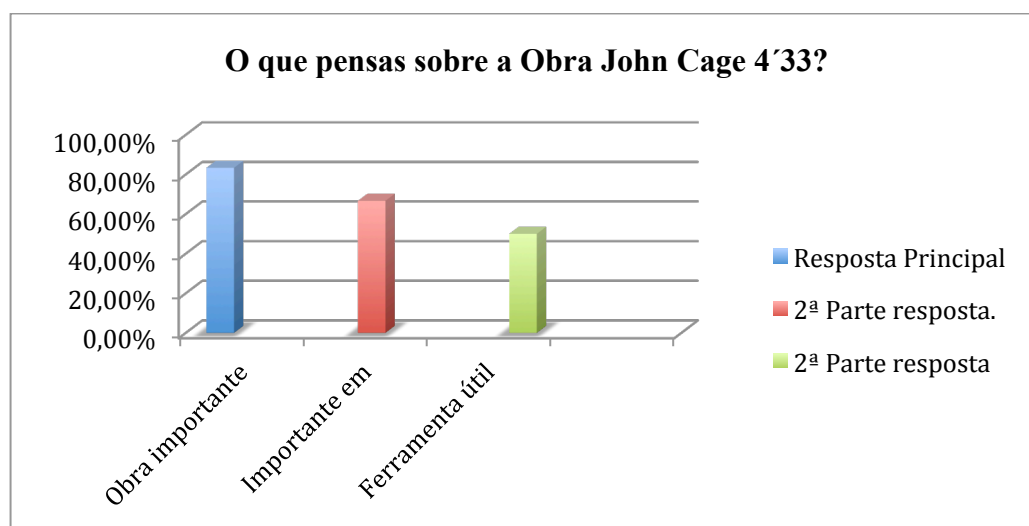


Gráfico 7.4. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta A

Pergunta B: “Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?”

Ausência de qualquer convergência.

Pergunta C: “Para ti o que é a interpretação desta obra?”

Nas respostas a esta nova pergunta parece existir uma convergência: 3 dos entrevistados (50%), acharam um acontecimento marcante a participação na performance desta obra. Em igual percentagem existe também a noção da construção de algo novo sempre que esta interpretação acontece.



Gráfico 7.5. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta C

Pergunta D: “Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4’33’’?”

Análise:

Neste contexto observou-se uma quase total convergência nos discursos descrevendo como difícil a interpretação desta obra: 5 dos 6 entrevistados (83,33%).

Ainda neste sentido, a dificuldade na interpretação desta obra parece de uma certa forma residir na necessidade de manutenção da postura em palco: referenciado por 4 entrevistados (66,66 %).

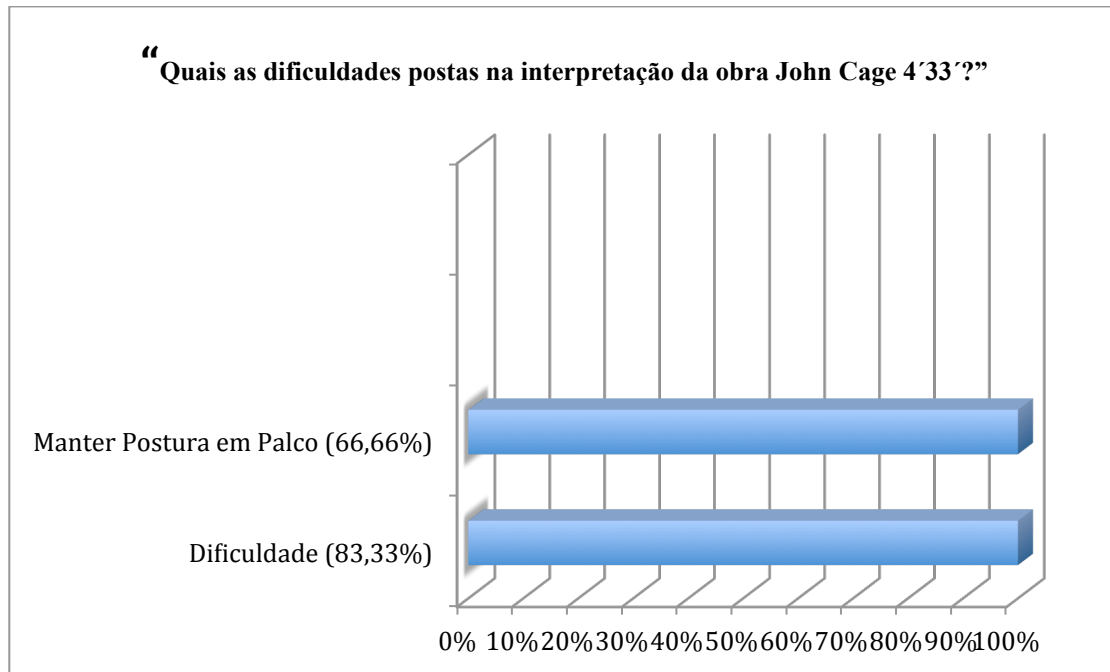


Gráfico 7.6. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta D

Pergunta E: Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?

É assinalável o relato de 4 entrevistados (66,66%) confessando o facto de terem vivenciado uma experiência emocionalmente exigente. Nos seus contributos é possível constatar a presença estados emocionais tais como o stress, do qual talvez resultem as sensações de tensão, apreensão, ansiedade e descontrolo. Em oposição, dois dos entrevistados (33,33%) relataram ter sentido relaxamento e descontração durante a performance desta obra.



Gráfico 7.7. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta E

Pergunta F: Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Neste contexto é possível observar que os seis entrevistados (100%) reconheceram existir uma variação do seu estado emocional durante os 4'33'' da obra. Salvuaguarda-se também a existência de motivações diferentes como origem destas flutuações. Três (50%) dos entrevistados definem o seu estado de imobilidade como a origem de tensão, dois (33,33%) justificam essa alteração com os estímulos provenientes do público. Um último entrevistado relatou ter sentido variações emocionais ao longo da peça, mas descreveu a apatia como a mais presente ao longo de toda a performance.

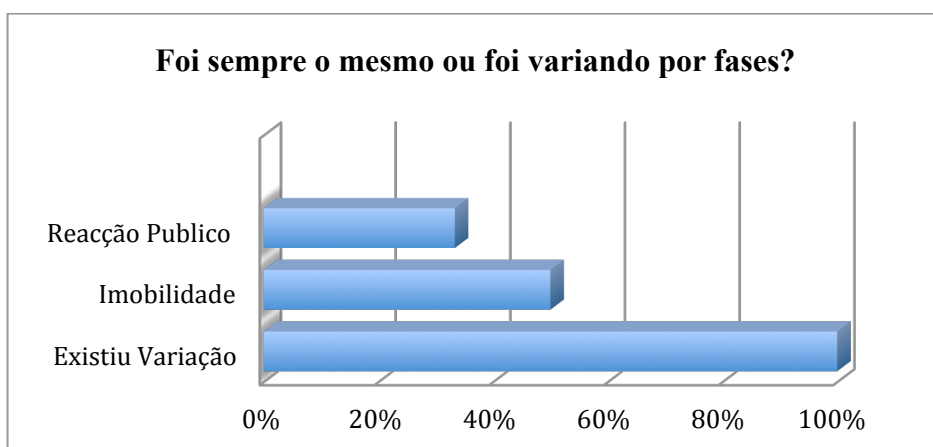


Gráfico 7.8. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta F

Pergunta G: “**Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?**”

Parece existir uma convergência (66,66%) no sentido de se terem observado risos no decorrer da performance. Um entrevistado referiu ter sentido desconforto no público, um outro referiu ter observado o público interessado e concentrado.

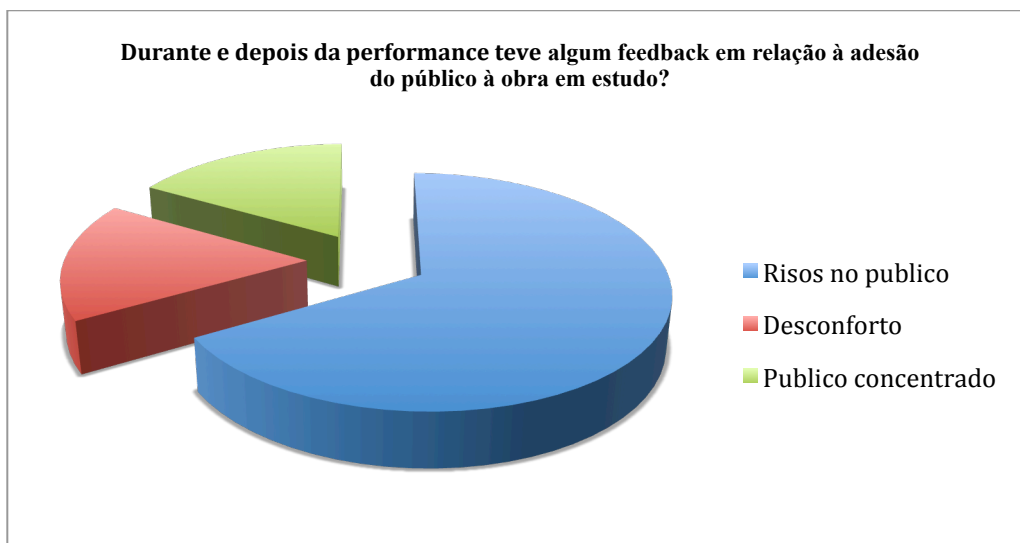


Gráfico 7.9. representativo das convergências observadas na resposta à pergunta G

Pergunta H: **Existe necessidade de gestão de Silêncio?**

Na análise a esta pergunta sugere existir uma pequena mas importante convergência. Dois entrevistados (33,33%) denunciam no seu discurso a existência de mais do que um silêncio. Se um entrevistado é deveras explícito catalogando os diversos tipos de silêncio, um segundo denuncia-o com a expressão “esse (tipo de) silêncio”.

É na análise ao presente contexto que surge a 2ª total convergência encontrada. Todos os entrevistados (100%) consideram existir a necessidade de gerir o silêncio em performance.

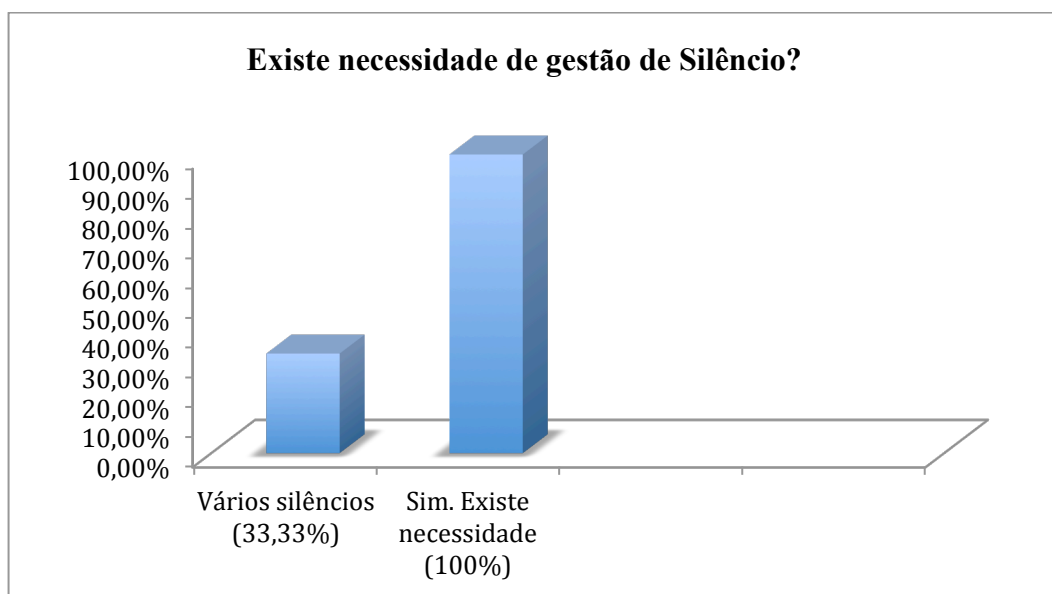


Gráfico 6.10. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta H

Pergunta I: Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?

Neste contexto urge a chamada de atenção para a associação não estimulada da “necessidade de gestão” à palavra performance (repetida seis vezes por quatro dos entrevistados). Por consequência podemos afirmar que 4 dos seis entrevistados (66,66%) consideram que a gestão do silêncio é uma parte da performance.

Neste contexto é possível observar que todos os entrevistados (100%) afirmam ser pertinente o estudo da gestão do silêncio em performance.

A junção dos quadros permitiu de forma menos directa (neste caso só a leitura íntegra das respostas permite uma aferição exacta da inclinação das mesmas) aferir que os dois primeiros entrevistados (33,33%) defendem que este estudo contribui directamente para uma melhor performance. Os restantes quatro (66,66%) não estão seguros da existência de uma relação directa.

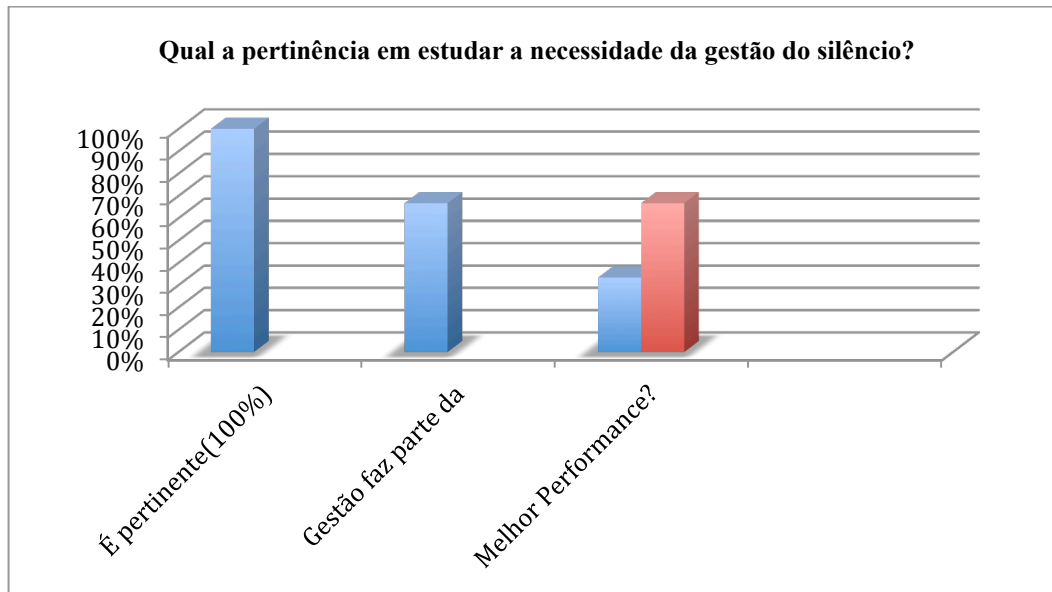


Gráfico 7.11. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta I

Pergunta J: Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

Neste contexto é de observar uma tendência já existente na pergunta anterior. Constatase uma ampla convergência (100%) no sentido de considerar importante e relevante a existência do presente estudo, bem como de todos que reflitam sobre os estudos em performance.

No entanto as opiniões também se dividem no sentido de considerar a existência deste(s) estudo(s) como uma mais valia de acção directa na melhoria de uma performance. Quatro dos entrevistados (66,66%) consideram que a realização deste estudo pode de facto melhorar a qualidade da performance. Por oposição, 2 dos entrevistados (33,33%) consideram que apesar da importância do exercício de reflexão, poderá não existir uma melhoria notória na qualidade de uma performance.

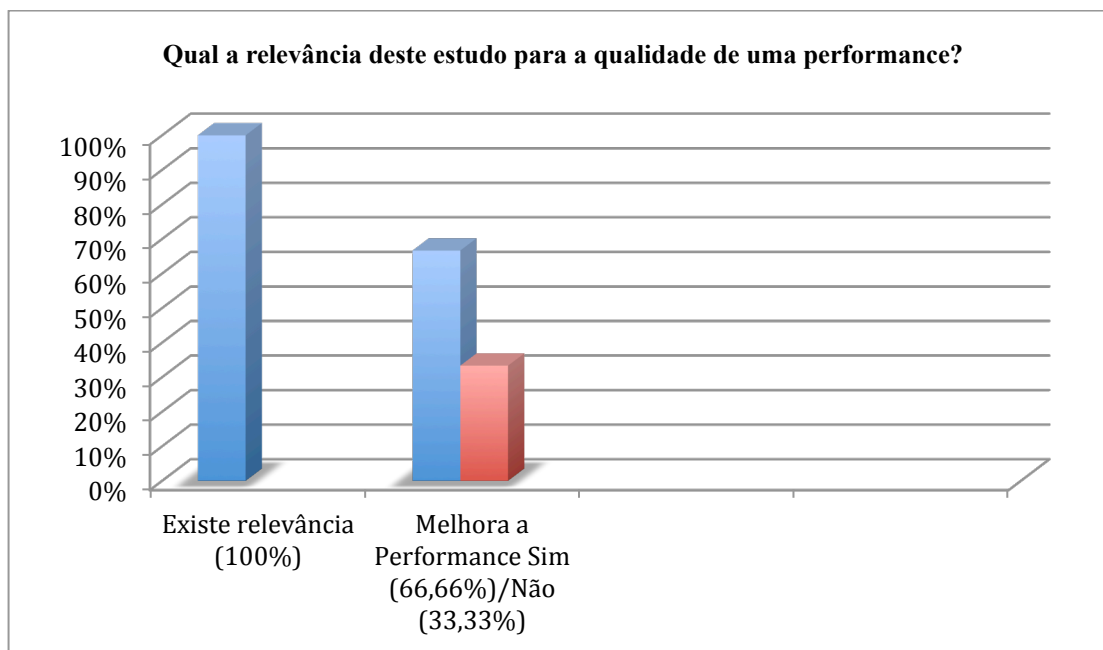


Gráfico 7.12. Representativo das convergências observadas na resposta à pergunta J

Capítulo 8. Os recitais da investigação

*Apresentação dos resultados obtidos na realização
dos dois recitais experimentais (RC1 e RC3)
e na participação num concerto do Remix Ensemble na Casa da
Música*

Apresentação

O normal decorrer do processo de construção da presente investigação levou à necessidade de realização de concertos públicos que estivessem devidamente contextualizados com a matéria aqui em reflexão: a performance do silêncio na música contemporânea para oboé.

Contudo, como é de uma certa forma expectável nesta tipologia de investigação, muitas foram as voltas dadas directamente relacionadas com as perguntas de investigação que foram surgindo. O modelo constituído por 3 concertos poderia não ser o mais completo, tal a riqueza da matéria em estudo. No entanto, pensa-se ser este suficientemente capaz de responder a algumas das dúvidas mais pertinentes e satisfazer as necessidades de conceptualização de um modelo teórico suficientemente capaz de conduzir esta investigação a um ponto onde se torne ela própria num instrumento de construção de conhecimento fidedigno e singular.

Numa fase ainda embrionária, esta investigação previa a realização de um número ainda pouco definido de concertos que tivessem uma função de *statement* a respeito da performance a solo da música contemporânea. Apesar do seu tema estar desde logo perfeitamente definido: a performance do silêncio na música contemporânea para oboé, não existia ainda uma ideia claramente definida sobre qual o propósito destes. Sendo que a ausência de concertos poderia ser estar à partida inteiramente justificada, permanecia insistentemente no ar a pergunta sobre o porquê da escolha do Estudo de Caso como

enquadramento teórico, se na realidade a investigação poderia ser abstinentemente de qualquer acontecimento digno de observação, quantificação e reflexão.

Assim, de forma natural surgiu um primeiro recital em 28 de Março de 2011 (O recital 1: RC1). Por detrás da escolha das peças interpretadas neste primeiro concerto estava o anseio de apresentação de obras suficientemente capazes não só de transportar consigo exemplos característicos da matéria em estudo, como de agradar pela sua identidade e virtuosismo o potencial público participativo deste acontecimento.

Nesta mesma altura estavam também a ser construídos todos os modelos teóricos que deram origem à necessidade de escolha das metodologias capazes de responder às questões consideradas mais pertinentes. Em rigor, urge salientar que desde de logo esta investigação tomou consciência da impossibilidade real em responder num espaço físico fechado a todas as solicitações emergentes. Assim, surgiu a difícil necessidade de limitação do que poderia ser observado no contexto de tais performances públicas.

Introdução

Um concerto é dividido por acontecimentos sonoros e acontecimentos não sonoros. Tal como se pode depreender, eram os acontecimentos não sonoros que despertavam particular interesse a esta investigação. Foram inúmeros os esboços que permitiram reconhecer quais as formas acontecidas dentro do universo de uma performance. Dentro destes foi permitido conceptualizar que toda a percepção e gestão dos eventos não sonoros é fruto de uma série de elementos: exposição ao stress, resposta aos estímulos, contexto físico do concerto, contexto académico do concerto, ferramentas de expressão, etc..

Como se pode facilmente observar, todos estes elementos são capazes eles próprios de gerenciar uma investigação autónoma. Por isso, à vontade já existente na investigação juntou-se a necessidade de comprimir o objecto de estudo, seleccionando e focando-se toda a atenção à exposição do performer ao stress como o elemento gerenciador de alterações no seu comportamento e por consequência na forma como este passa a observar todos os acontecimentos em palco, os silenciosos inclusivé.

Esta nova orientação tomada então pela investigação não só permitiu o uso dos materiais de pesquisa aqui representados: Vitaljacket® e Cortisol, como eles próprios se tornaram numa ferramenta vital para o entendimento dos acontecimentos indexados à performance do repertório seleccionado.

Por outro lado, o uso destes materiais veio despoletar a necessidade de vínculo destas metodologias a uma estratégia de investigação capaz da produção de respostas sólidas. Esta estratégia foi delineada numa fase posterior pelos elementos participativos desta investigação. Construiu-se um modelo onde se tornava essencial a repetição do mesmo recital, no mesmo dia da semana, à mesma hora do primeiro recital, etc. Isto é, elaborou-se um molde onde exactamente todas as condições de concerto se iriam repetir com excepção é claro do dia do calendário. Esta repetição do primeiro concerto (RC3) aconteceu a 26 de Junho de 2012, numa fase já avançada da presente dissertação.

Pelo caminho ficaram outros modelos, outros anseios. No entanto neste mesmo caminho surgiram também novas oportunidades. O recital 2 é o exemplo mais marcante. Algures no decurso da preparação da repetição do primeiro recital (RC1) surgiu a possibilidade do emprego das mesmas ferramentas de recolha num concerto integrado na normal programação do Remix Ensemble da Casa da Música. Sendo o investigador parte componente da citada formação, interessava observar qual o comportamento do mesmo num concerto “normal”, no seu dia-a-dia profissional que conta com mais uma década de concertos dedicados à performance da música contemporânea. A ideia por detrás deste novo desafio residia na possibilidade de comparação directa do comportamento e exposição ao stress do performer num concerto do Remix, com o mesmo comportamento num dia de recital na Universidade de Aveiro. Importava assim aferir se os níveis de stress observado no performer nos recitais 1 e 3 (Universidade de Aveiro) seriam ou não divergentes a um mesmo acontecimento num local perfeitamente familiar ao investigador. Deu-se luz verde à aplicação das mesmas ferramentas de pesquisa a 13 de Dezembro de 2011 num concerto dos Solistas do Remix Ensemble. A esta nova experiência deu-se o nome de Recital 2 (RC2).

Nos pontos que se seguem serão apresentados os dados obtidos nos três recitais mencionados. Cada uma destas apresentações será dividida em 2 diferentes secções: dados exactos (Cortisol, Vitaljacket®, medição dos silêncios seleccionados para efeito de comparação) e os dados subjectivos provenientes da observação do investigador dos acontecimentos mais relevantes que lhe estiveram associados.

8.1. Recital 1 : O primeiro dos dois recitais realizados na Universidade de Aveiro. Realizado em 28 de Março de 2011

Introdução

Uma longa distância separava a realização deste recital dos demais presentes na formação académica do investigador. Se por um lado seria esta uma oportunidade de interpretar ou reinterpretar em completa independência algumas das obras mais marcantes do seu percurso formativo, por outro, a responsabilidade de uma independência intelectual associada às decisões de uma investigação lançava inúmeras dúvidas sobre qual o modelo apropriado às ansiedades de uma investigação.

Os primeiros sinais de algum desconforto associados a esta performance começaram ainda numa fase prematura. Havia rotinas que precisavam de ser rompidas. Existia a necessidade de acrescentar à já excessiva carga de trabalho diário o tempo necessário para o estudo de tão virtuoso repertório. Os preciosos momentos onde o investigador conseguia a custo ler e preparar o programa do próximo projecto do Remix Ensemble da Casa da Música, viam-se ainda mais sobrecarregados com esta nova necessidade. Aqui começaram os primeiros sinais de conflito interno potencialmente susceptíveis da criação de um quadro de ansiedade.

A todo este extenso caderno de encargos surgia ainda a necessidade de coordenar à distância a realização do recital. Era preciso reservar a sala, assegurar algum público através da distribuição de cartazes, assegurar os materiais necessários à pesquisa: Kit de recolha de saliva e coletes Vitaljacket®, acertar e coordenar as horas, locais e responsáveis de tais recolhas, etc..

O que parecia estar a uma distância deveras confortável depressa começa a revelar sinais de alguma precipitação. Se por um lado existia o amplo conhecimento do objectivo principal de estudo da investigação, não existia ainda uma ampla concepção de qual ou quais seriam as verdades a serem procuradas, as respostas que urgiam serem respondidas.

Às numerosas solicitações no sentido de se estabelecerem com rapidez o propósito da aplicação de tais metodologias, eram esboçados gestos de problematização de uma matéria ainda algo desconhecida. Todos estes eventos vieram acentuar aquele que era um sentimento já bem presente, o sentimento de pressão, suficientemente capaz de agravar o estado de ansiedade que já vinha a acompanhar a presente realização.

Acrescido a todos estes factos começou a pesar o factor virtuosismo das obras escolhidas. Importava para este recital também apresentar obras que fossem representativas do grau a que esta dissertação se anseia destinar. Se a obra *SEIS METAMORFOSES, depois de Ovid* de Benjamin Britten era já pertença ao repertório conhecido pelo investigador, *SOLO Für OBOÉ* de Edison Denisov uma obra amplamente conhecida pelo mesmo mas nunca interpretada em concerto, as *ÉVOCATIONS* de Henri Tomasi traziam à época novos desafios que por um lado lançavam novos motivos motivacionais e por um outro, acentuavam aquela sensação de que não existiria nem tempo, nem espaço suficiente, para preparar um pequeno recital de tão elevada complexidade.

O dia do Recital

O dia deste primeiro recital começou mais cedo do que o usual. As necessidades de recolha de amostra de saliva acabou por ditar um difícil despertar. No entanto a noite não foi o período de restabelecimento ansiado. Inúmeras manifestações de ordem fisiológica denunciavam o estado de stress e ansiedade no qual o investigador se encontrava. No dia anterior, alguns destes sinais fisiológicos já se mostravam presentes e persistentes.

A longa e difícil deslocação à Universidade de Aveiro, cerca de 90 minutos de viagem, ditou o começo do acontecimento que aqui retratado. Após a chegada à instituição deu-se início ao extenso ritual que iria desaguar numa performance pública pelas 13.30h da tarde. Associado a este mesmo ritual, estava ainda indexada a necessidade de realização de inúmeras iniciativas burocráticas que iriam roubar tempo de preparação para o recital.

À chegada ao sítio do concerto, foi constatado não existir nem espaço físico, nem tempo, para a preparação desta experiência. Com efeito a sala reservada comportava um ensaio de

coro que iria terminar exactamente à hora prevista para o início deste recital. Tal evidência provocou um estado de descontrolo no investigador denunciado por reacções já bem do seu conhecimento tais como o ritmo cardíaco acelerado e sede permanente, etc.. Foi a constatação de que o quadro emocional que o caracterizava na altura primava pela ansiedade e pelo forte sentimento de exposição ao stress.

O intervalo de tempo entre a chegada à instituição e o início da performance depressa se condensou. Pelas 12.30h, foi solicitado uma sala onde o investigador pudesse fazer o seu aquecimento, trocar de roupa, etc.. Tais anseios foram respondidos com a disponibilização de uma espécie de camarim gelado. Por essa altura já neste camarim, o investigador tomou contacto com uma realidade: o mais profundo descontrolo técnico. Seria ele, sem sombra de dúvidas, a prova real do estado vivenciado. Foi a constatação dos sintomas acima descritos. Todo o trabalho de maturação técnica estava por este meio comprometida. Nesta altura apareceu a vontade de abdicar da presente experiência.

Tal como previsto o local de concerto, o Auditório do DECA estava algo caótico. Dezenas de alunos precipitavam-se para a saída depois do seu ensaio enquanto outros, num espaço intermédio, terminavam o preenchimento de alguns questionários. Foi no meio deste caos que o investigador começou pelos seus próprios meios a preparar aquele que deveria ser um local de concerto.

Às 13.30h, a hora prevista para o início deste recital, estava o investigador a arrastar cadeiras, a ligar câmaras de vídeo, a inicializar o equipamento do gravação áudio, a preparar as folhas soltas das partituras, a desviar as inúmeras estantes espalhadas pela sala, a operacionalizar os coletes Vitaljacket®, a fazer recolhas de saliva e por último, a tentar tocar algumas notas no seu instrumento, com uma única preocupação: certificar-se que este ainda funcionava. Mais não foi possível.

O recital começou com cerca de vinte minutos de atraso. A constatação da quase inexistência de público externo à realização da experiência veio originar uma pequena queda na já fraca motivação sentida pelo performer nesta exacta altura.

Observando a gravação vídeo deste recital, são óbvios os sinais de hesitação demonstrados pelo performer. Há uma constante procura de uma posição de conforto para soprar, revelando assim que este se sentia desconfortável para iniciar o recital.

Nestes primeiros momentos, o performer sentia dentro do si total incapacidade de controlar os mais importantes aspectos técnicos da performance. A necessidade de respeito dos horários veio inviabilizar a experiência prévia das condições acústicas da sala. Tal impossibilidade veio dificultar ainda mais a percepção e controlo de diversos parâmetros expressivos, acentuando o stress sentido na altura.

Breves momentos após o início do recital, aconteceu algo totalmente inesperado. A sala de concerto é invadida por uma série de indivíduos que solicitavam esta mesma para a realização de uma outra actividade. A performance acabava por ser assim violentamente interrompida, sendo o investigador abordado em pleno concerto, pedindo-lhe que terminasse o seu trabalho para facilitar a montagem do equipamento necessário a tal realização.

O investigador respondeu negativamente a estes anseios, afirmando-se profundamente resoluto em terminar esta experiência. Os momentos que se sucederam a este evento caracterizaram-se por um apressar de toda a realização prevista. Tornou-se assim numa espécie de performance em “fast forward”. Deixando de haver qualquer intenção expressiva, passaria nesta altura a existir apenas um sentimento que ansiava o cumprimento do dever, de um objectivo.

O recital acabou por seguir o seu caótico caminho, terminando-se os trabalhos com a interpretação de 4'33''(quatro minutos e trinta e três segundos) de John Cage. Esta peça que apenas tratava o silêncio acabava por de tornar simultaneamente no porto de chegada e no ponto de partida para um novo ciclo: o arrumar e partir. No entanto, aquele que parecia ser um desafio fácil de ultrapassar acabou por se tornar num dos mais difíceis eventos deste recital.

Emocionalmente agastado, o investigador procurava dividir-se entre a tentativa de manter uma atitude performativa e pensar no que faria logo após o fim desta obra. Sentiu-se tenso, ansioso e algo embaraçado por ter sido observado em tão desconfortável situação.

Após estes momentos, deu-se a viagem de regresso a casa. Faltavam ainda algumas recolhas de saliva nos momentos devidamente sinalizados pelos elementos do Departamento de Biologia que acompanhavam os trabalhos de investigação. Perto das 24h deu-se por encerrado o dia e por consequência a experiência.

Os dados obtidos pelo Teste do Cortisol

Para este primeiro Recital na Universidade de Aveiro achou-se de todo o interesse observar em momentos chave qual seria a exposição ao stress e ansiedade tanto do performer, como de elementos que iriam assistir ao evento. Por questões óbvias de praticabilidade os elementos do público acabaram por ser indivíduos directamente ligados à própria investigação.

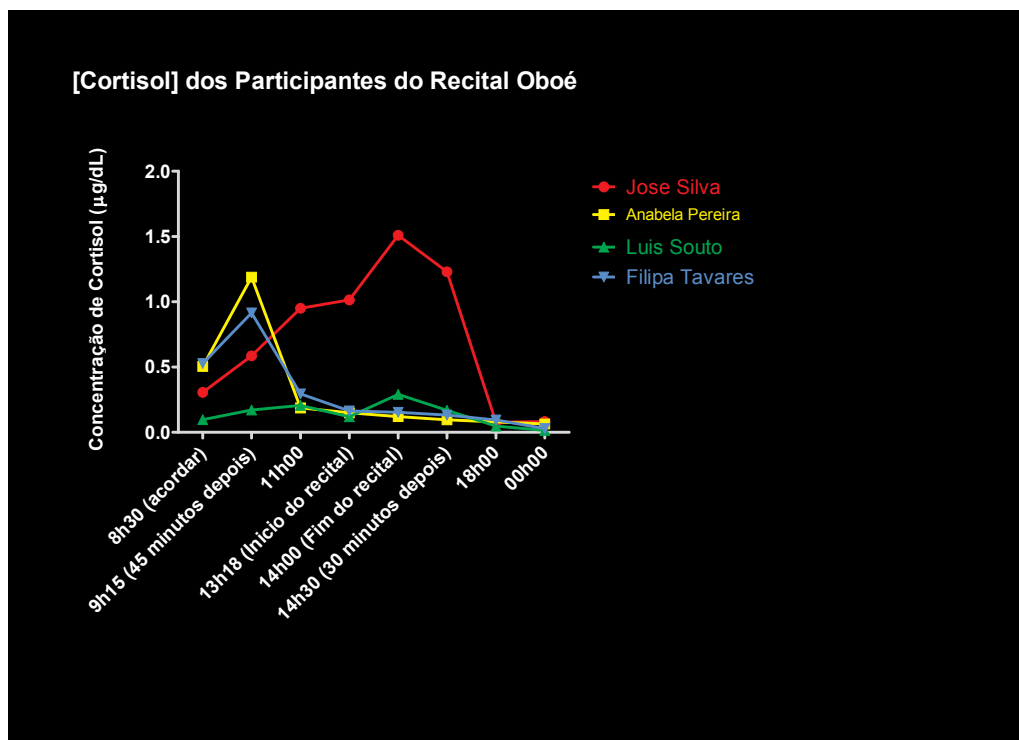


Gráfico 8.1. Representação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público

Como podemos observar neste gráfico **8.1.**, com excepção da hora de início da recolha, o comportamento do público (linhas amarela/verde/Azul) é muito semelhante entre si e deveras divergente do comportamento observado no performer. À medida que hora do início do recital se aproxima é possível constatar um aumento bastante acentuado dos níveis de stress do performer. Este aumento atinge o seu pico máximo nos primeiros momentos após o início da performance.

Os dados obtidos pelo uso do colete Vitaljacket®

À semelhança do modelo adoptado no teste do cortisol, também se recorreu à monitorização de elementos do público para comparação directa com a observação feita no performer.

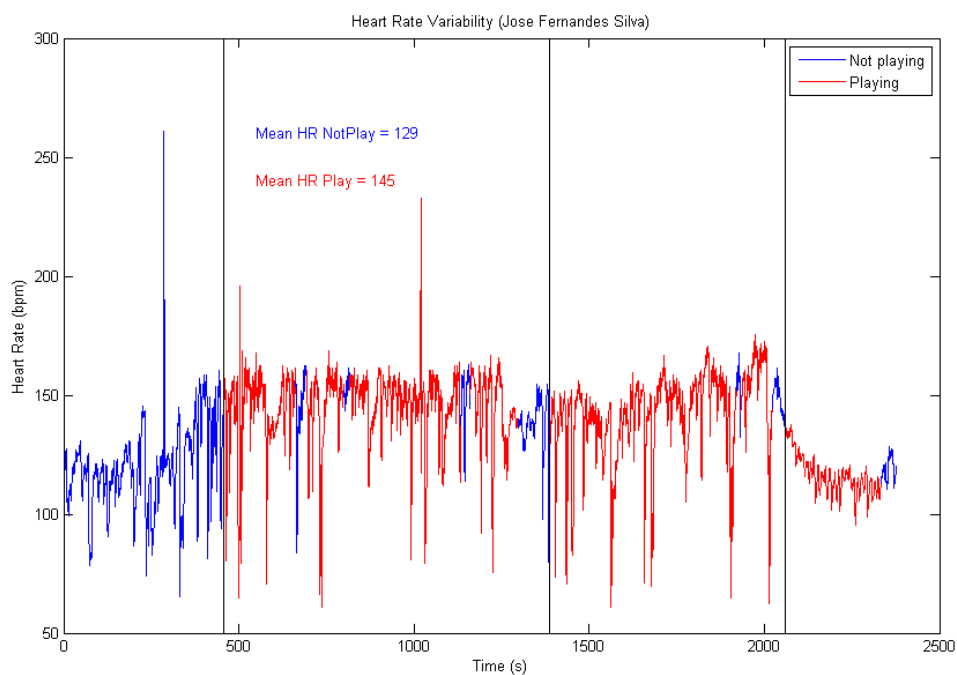


Gráfico 8.2. Representação da recolha VJ: comportamento do performer no concerto

Como se pode observar neste gráfico **8.2.**, o início do recital (linha vermelha) marca também início da sujeição do performer a uma enorme exigência cardiorrespiratória. Observe-se nesta experiência a média de **145** batimentos por minuto. Estes resultados corroboram os mesmos elementos recolhidos pelo teste do cortisol e, pela sua expressão denunciam uma situação de extrema exigência física resultado da exposição a uma

exposição extrema ao stress. Em clara oposição está o comportamento registado pelos dois coletes distribuídos no público. Estes denunciam uma clara descida dos níveis de exposição ao stress aquando do início do recital. Esta descida encontra-se representada por linhas a vermelho que apresentam médias de **60** e **77** batimentos por minuto.

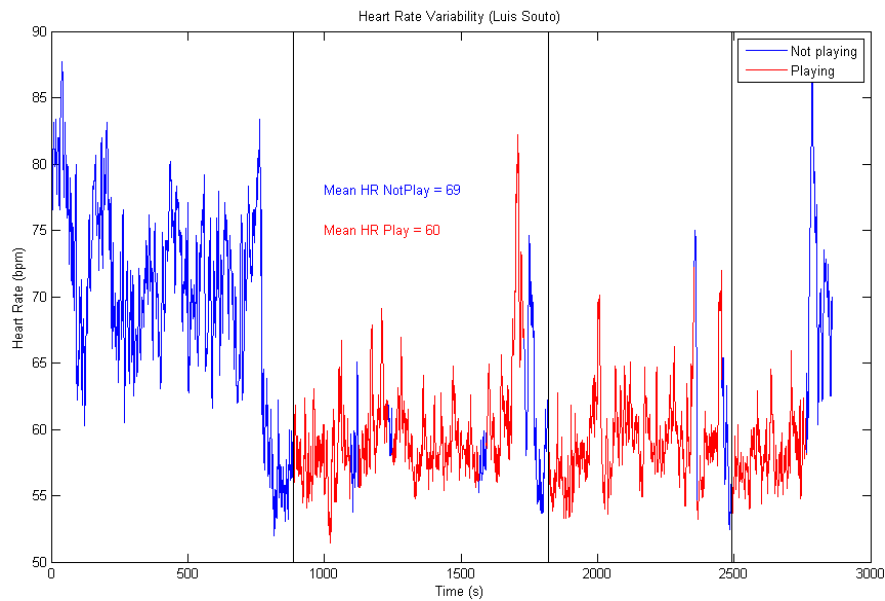


Gráfico 8.3. Representação da recolha VJ: comportamento do público A

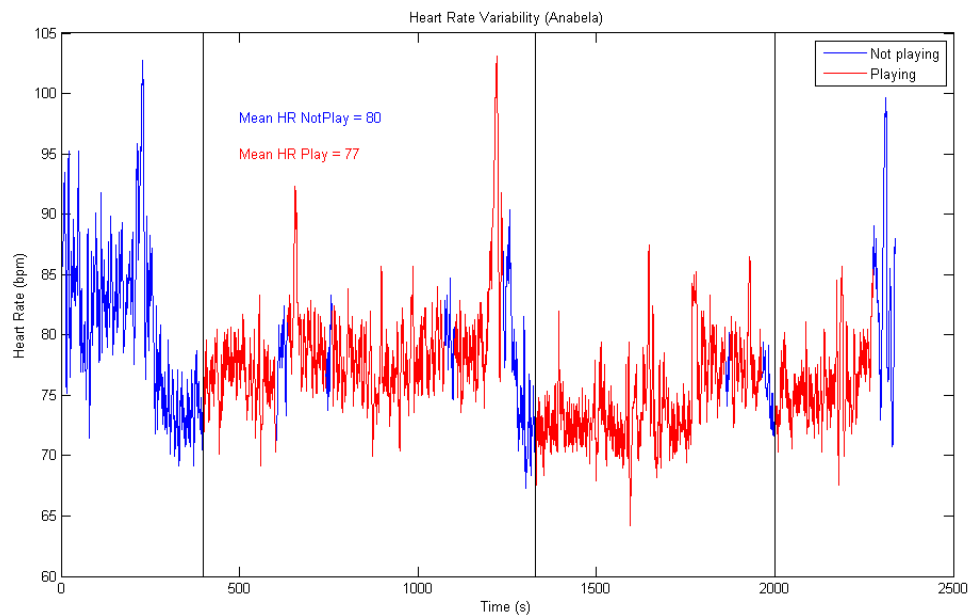


Gráfico 8.4. Representação da recolha VJ: comportamento do público B

**Medição dos silêncios seleccionados
para a presente experiência**

Tal como foi descrito, foram seleccionados apenas alguns silêncios constantes do normal decurso da performance. Esta selecção foi totalmente aleatória e visou aferir de forma exacta o comportamento em termos de tamanho, dos espécimes seleccionados e compará-los com os mesmos no Recital 3 (o segundo recital na Universidade de Aveiro onde foi repetido o mesmo programa de concerto). Assim sendo obtiveram-se os seguintes resultados:

Silêncios seleccionados					
SL1	SL2	SL3	SL4	SL5	SL6
0'',36	3'',47	6'',06	24'',11	1'',96	11'',27

Quadro 8.5. Valores apurados na medição dos silêncios RC1.

8.2. Recital 2: A participação do investigador

num concerto do Remix Ensemble da Casa da Música
na Sala 2, às 19.00h, no dia 13 de Dezembro de 2011

Introdução

A ideia de realização deste concerto surge numa fase bastante consolidada desta investigação. Algures no meio do trabalho de conceptualização, começaram a sobressair um relevante número de dúvidas. Toda a reflexão feita até essa altura tendia para uma suposta *super complexidade* dos acontecimentos observados no contexto da Universidade de Aveiro, como o primeiro recital entretanto já descrito. Mas, em termos comportamentais, seria a exposição a este ambiente algo de tão diferente comparativamente com um concerto normal? As forças a que o investigador se sentia exposto seriam assim tão diferentes das mesmas observadas numa qualquer performance? Seria apenas uma questão de percepção do performer?

No entanto faltava um bom argumento para justificar a mobilização de tantos e tão caros meios para assistir a realização de um concerto. Essa justificação acabou por aparecer de forma bastante natural com a inclusão na programação dos concertos de música de câmara do Remix Ensemble de uma obra de John Cage: *RYOANJI*, aqui numa versão para Oboé Solo com Ostinato de Percussão.

Uma das principais mais valias de se estar associado ao Remix Ensemble é o altíssimo nível de profissionalismo com que tudo é gerido. Sinal disso é a comunicação com vários meses de antecedência da programação dos concertos. Isso permitiu começar a estudar esta obra de John Cage com alguma precedência sem que, como aconteceu no recital anterior, fossem necessárias grandes concessões a nível da rotina diária.

As principais dificuldades da obra prendiam-se com a sua escrita invulgar. A total ausência de pautas, substituídas por grafismos (linhas ascendentes e descendentes), exigiam o

acesso a um novo tipo de virtuosismo. No entanto tal era a distância ao concerto, que foi decidido pelo investigador estudar segundo uma planificação específica, o que na realidade significava um tempo “infinito” para maturar cada uma das ideias, cada uma das estratégias lentamente definidas para a performance.

Por sua vez, em contra maré, a distância entre a Casa da Música do Porto e a Universidade de Aveiro complicava a tarefa de reservar e coordenar os materiais (Vitaljacket® e Kit recolha de saliva) a serem usados pela investigação no concerto. A necessária troca de correspondência para a coordenação de todas as acções necessárias, poderia tornar-se aspecto de conflitualidade interna, provocando assinaláveis níveis de ansiedade no investigador. Estes, eram reconhecidos pelas mesmas respostas fisiológicas já assinaladas na descrição do primeiro recital.

O dia do concerto

Uma vez mais o dia do concerto teve que começar à hora imposta pela realização dos testes do Cortisol.

Tocar numa casa de concertos como a Casa da Música do Porto significa à partida algumas garantias ao performer que dificilmente podem ser replicadas numa outra sala de concerto. A conforto proporcionado por um staff vocacionado para assegurar que todos os elementos indispensáveis à realização de um bom concerto faz com que o performer se sinta à partida mais despreocupado.

Este concerto, normal na carreira do investigador, apenas iria contar com uma novidade, a inclusão dos testes do cortisol e do colete Vitaljacket®. Entre ensaios e outras tarefas de um dia-a-dia normal, depressa se chegou a poucas horas do concerto. No entanto, a chegada demasiado tardia da equipa de investigadores que iria assistir e colaborar no concerto, começava a causar algum stress. O investigador pôde observa-los nas suas repostas fisiológicas mais comuns a esta exposição: sede abundante, estado de vermelhão do rosto, abundante comichão no rosto e no pescoço.

Chegada a equipa assistente, composta por dois elementos provenientes da Universidade de Aveiro, aconteceu o inesperado. A pouco mais de uma hora do concerto era necessário que os três elementos que iriam usar o Vitaljacket® fossem assistidos por alguém capaz de pôr estes equipamentos funcionar convenientemente. Contrariamente a mais de dez anos de hábitos do concerto, era necessário sair do edifício e procurar os escritórios da Biodevices, onde alguém se tinha voluntariado para nos dar essa assistência.

Assim, pouco antes do início do concerto, estavam investigador e colaboradores lutando pelo domínio do equipamento afecto ao Vitaljacket®. O processo acabou por se revelar fácil e de curta duração. A proximidade permitiu um rápido retorno à Casa da Música onde agentes protocolares ansiavam pela presença do investigador.

O concerto iniciou-se dentro do horário previsto. Apesar dos momentos caóticos que o procederam existiu uma sensação de conforto. Muito longe, muito diferente do primeiro recital, existia uma forte sensação motivação para a performance. A obra que iria ser interpretada representava uma perspectiva única da performance da música contemporânea e existia a vontade de o demonstrar. A performance correu como o esperado e correspondeu às expectativas do performer.

Os dados obtidos pelo Teste do Cortisol

A principal estratégia desta segunda experiência visava observar o comportamento do performer num contexto que lhe é familiar e compará-lo com o mesmo aferido nos recitais realizados na Universidade de Aveiro. Como podemos observar, existiu neste concerto uma vez mais uma diferença assinalável nos níveis de cortisol aferidos no público e no performer. Observa-se assim, uma vez mais, que o performer estava consideravelmente mais exposto ao stress do que um qualquer elemento do concerto. As semelhanças com o recital anterior continuam quando se observa a subida exponencial dos níveis de cortisol no ponto de recolha B. O Gráfico 8.6. representa o comportamento tido pelos observados no momento imediato à performance.

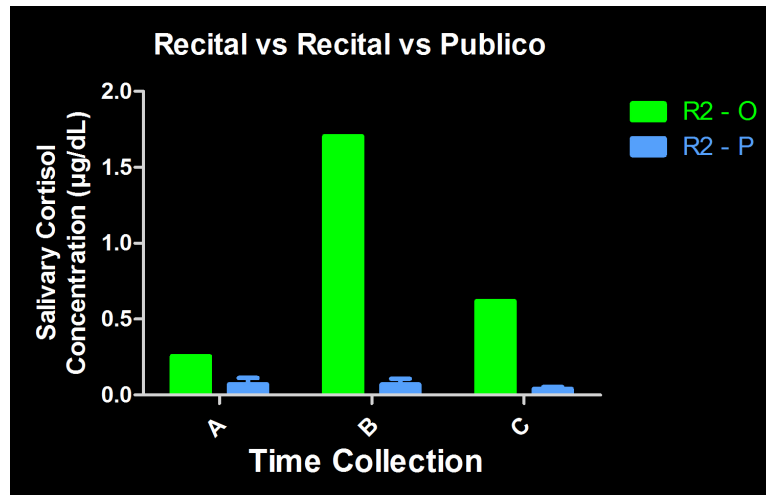


Gráfico 8.6. Representação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público.

Podemos constatar no gráfico seguinte uma importante similaridade entre os Recitais 1 e 2 (linha vermelha e linha verde). Nestes, existe uma espécie de arco descrito pelos níveis máximos de stress no performer, no decorrer do concerto. Apesar disso, importa sublinhar a diferença visível nos níveis de stress no ponto A nos três recitais. Esta atesta uma exposição anormal do performer a condições susceptíveis da criação de elevada tensão no primeiro recital.

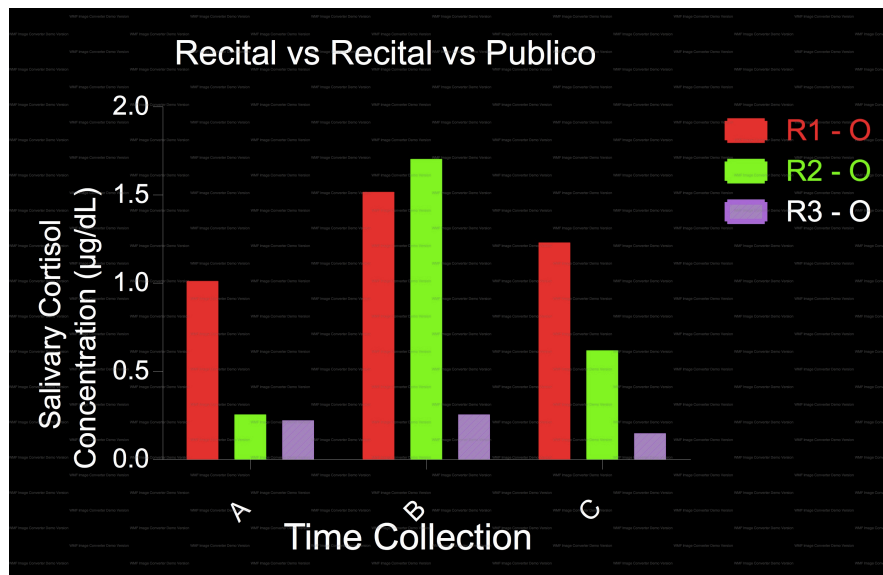


Gráfico 8.7. Representação comparativa dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público nos 3 concertos.

Os dados obtidos pelo uso do colete Vitaljacket®

À semelhança do primeiro recital foram monitorizados os batimentos cardíacos do performer e de alguns elementos do público.

Podemos observar no gráfico que se segue, o comportamento registado pelo colete do performer. Este está dividido em duas imagens: **8.8.** representando os momentos antes do início do concerto e **8.9.** representando a performance. Em contradição com o primeiro recital, torna-se notória uma pequena descida da média do BPM logo após o início do concerto. Realça-se que esta média é consideravelmente mais baixa do que no concerto anterior corroborando as sensações descritas pelo relato do performer.

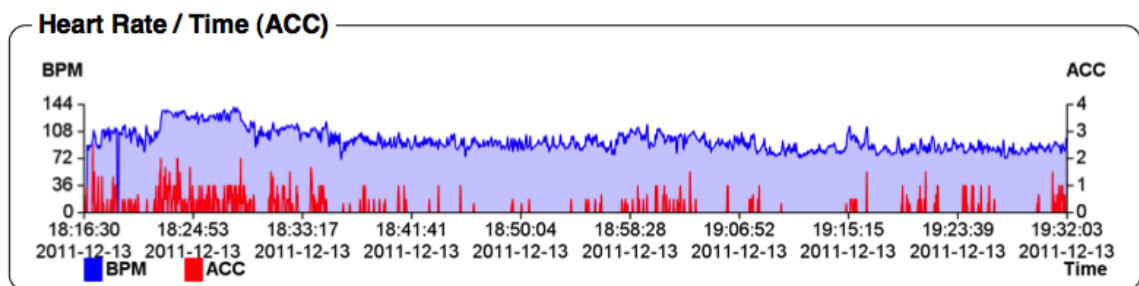


Gráfico 8.8. Representação da recolha VJ do performer: comportamento antes concerto.

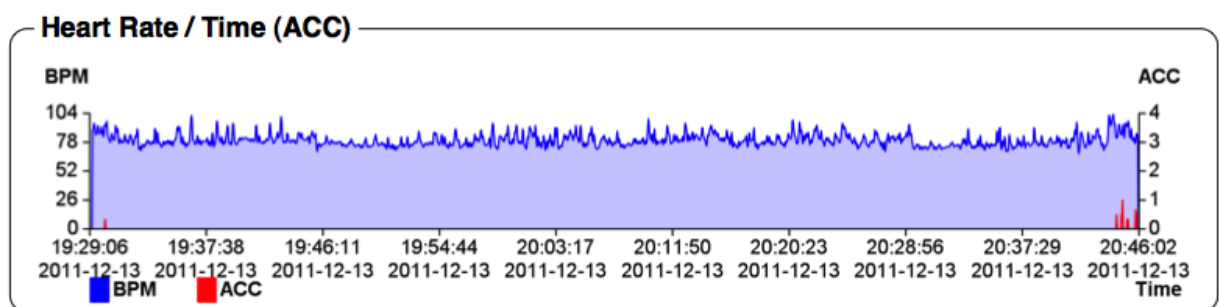


Gráfico 8.9. Representação da recolha VJ do performer: comportamento após o início da performance

Nos gráficos **8.10.** e **8. 11.** podemos observar o comportamento dos coletes distribuídos aos elementos do público. Nestes podemos assinalar que a média dos BPM é ligeiramente mais alta do que no primeiro concerto. Podemos especular que tal observação se deva às condições da sala, possivelmente ao repertório interpretado, ou simplesmente derivado da

hora de realização do concerto (consideravelmente mais tardia do que os recitais realizados na Universidade de Aveiro, 13h)

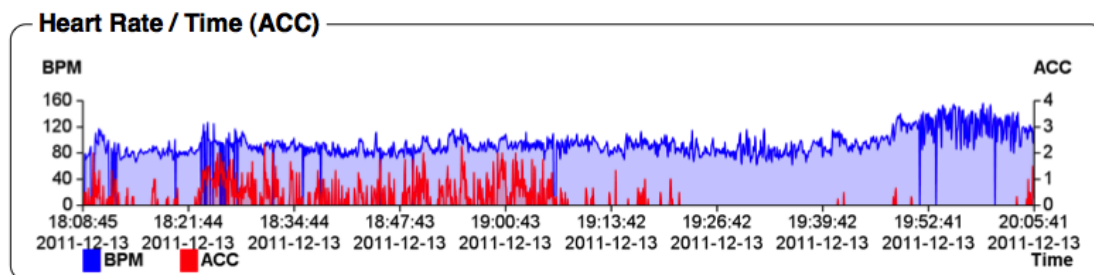


Gráfico 8.10. Representação da recolha VJ: comportamento do público A

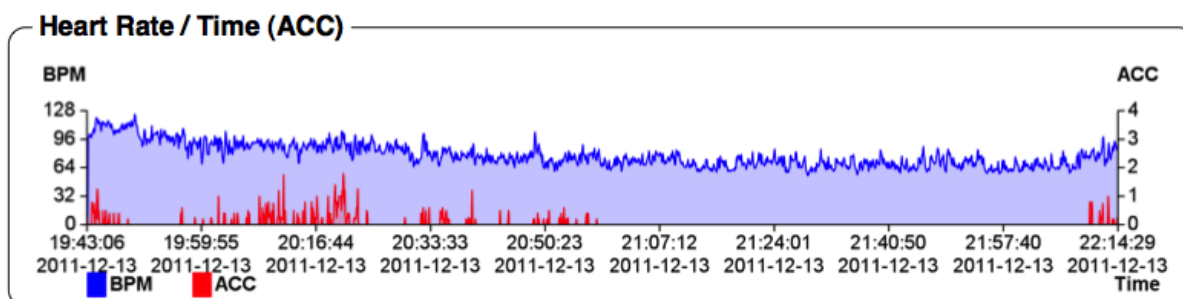


Gráfico 8.11. Representação da recolha VJ: comportamento do público B

8.3. Recital 3: O segundo dos dois recitais realizados na Universidade de Aveiro. Realizado em 25 de Junho de 2012

Introdução

O terceiro recital desta investigação (RC3) acontece da necessidade de replicar exactamente as mesmas condições do primeiro recital realizado nas instalações da Universidade de Aveiro (RC1). Entre outras coisas, existia a necessidade de entender algumas das razões da flutuação observada nos tamanhos dos silêncios e achou-se ser esta a estratégia ideal para se chegar a alguma espécie de esboço teórico sobre as complexas inter relações entre os diversos factores que podem afectar alguns os diferentes parâmetros da expressividade, em especial destaque a gestão dos momentos de silêncio.

A preparação do recital

O período entre Dezembro de 2011 e Junho de 2012 parecia suficientemente largo para a existência de qualquer pressão relativa à preparação deste evento. No entanto estávamos já no final do mês de Março de 2012 quando se tornou possível o início (atrasado) dos trabalhos necessários ao domínio de tão exigente repertório. No entanto esta seria não uma primeira performance mas a repetição de um evento passado. Existia na percepção interna do investigador um sentimento de confiança que fazia uma espécie de contra balanço com a ansiedade normal existente numa situação destas. Mantinha-se assim uma espécie de equilíbrio algo delicado.

Contudo os assuntos musicais tendiam a ser adiados. Talvez pela traumatizante experiência vivenciada no primeiro recital, existia um estranha falta de motivação para a repetição vezes sem conta, estratégia anexa à preparação de uma performance, de todos os grande desafios impostos pelas obras seleccionadas. Por vezes, este vazio motivacional abalava todas as raízes de uma disciplina já bem enraizada.

Lutando contra todas as adversidades, o trabalho acabou por começar a revelar alguns frutos. Pela terceira vez,urgia preparar novamente os equipamentos necessários à realização de uma nova experiência.

Geralmente estas preparações têm um timing muito próprio, muito especial. São processos burocráticos que exigem vários recursos financeiros e humanos. Depressa os acontecimentos se precipitaram ao ponto de, a poucas semanas da realização da experiência não ser possível aferir com exactidão a existência de condições necessárias à realização deste evento. No meio de todo o extenso programa de preparação do protocolo, no meio de uma exigente actividade docente, foi possível ainda arranjar tempo para estudar e preparar com um mínimo de segurança as obras interpretadas.

O dia do concerto

Uma vez mais, pela última vez, o início do dia deu-se à hora condicionada pela necessidade de recolha de saliva para os testes de cortisol.

Ainda não existia uma confirmação absoluta do controlo e manuseamento dos coletes Vitaljacket®. No entanto, um precioso aliado encontrado à ultima hora no IEETA (Instituto de Engenharia Electrónica e Telemática de Aveiro) permitia algum optimismo. Este sentimento viria a revelar-se absolutamente adequado.

Tal como o esperado, as horas que procederam este recital transformaram-se numa autêntica cascata de problemas e respectiva procura de soluções (neste tipo de experiência, principalmente quando conta com a simpatia e voluntarismo de outros, acontece sempre alguns desencontros que precisam de alguma habilidade para a sua fácil resolução).

Desta vez, à hora prevista, estavam reunidas todas as condições necessárias para uma performance a todos os níveis satisfatória. Faltava no entanto o precioso público (não afecto a esta realização). A rápida aproximação ao momento de início do recital permitiu a dura constatação da sua total ausência. Estavam assim seriamente comprometidos alguns dos objectivos reservados a este acontecimento. A convicção que não seria possível

entrevistar músicos no final do recital, deitava por terra parte das ambições existentes. Porém a vontade de encerrar um ciclo importante a esta investigação provocava um acréscimo motivacional suficientemente capaz de ignorar todos os handicaps existentes.

Desta vez a sala estava silenciosa. Finalmente era possível cumprir o necessário protocolo. Apesar de todas as acções necessárias para a preparação do acontecimento era agora possível tocar na sala, aquecer o instrumento, resumindo, tudo aquilo que um performer gosta e procura fazer antes de um concerto.

À hora prevista começou o recital. Após um início controlado e entusiástico o investigador deu conta do facto de se ter esquecido de ligar o gravador áudio. Iniciou-se aqui um momento de enorme conflito interno. Se por um lado existia a motivação para a conclusão deste desafio, este simples esquecimento provocava uma espécie de contra reacção habitada por pensamentos negativos que apelavam ao fim prematuro da experiência. Talvez por isso, o investigador sentiu de forma repetida vários impulsos no sentido do encurtamento do recital. Foi com enorme esforço que o mesmo os ignorou levando a exacta repetição do primeiro recital a bom porto. Findo o recital deu-se lugar a um rápido desmanchar de todo o acontecimento e a um saboroso e merecido regresso a casa.

Os dados obtidos pelo Teste do Cortisol

Dando continuidade à estratégia delineada para esta investigação, o terceiro recital visava a repetição das mesmas condições afectas ao primeiro recital realizado nas instalações do Deca, na Universidade de Aveiro. Como podemos observar no gráfico que se segue, os resultados obtidos pela recolha de saliva do performer e dos elementos do público são muito aproximados. Esta observação tornou-se na primeira e mais significativa surpresa resultante desta experiência. Tal, permitiu observar a descida abrupta dos sinais de tensão e ansiedade presentes no performer, resultantes provavelmente da experiência anterior das condições afectas ao concerto.

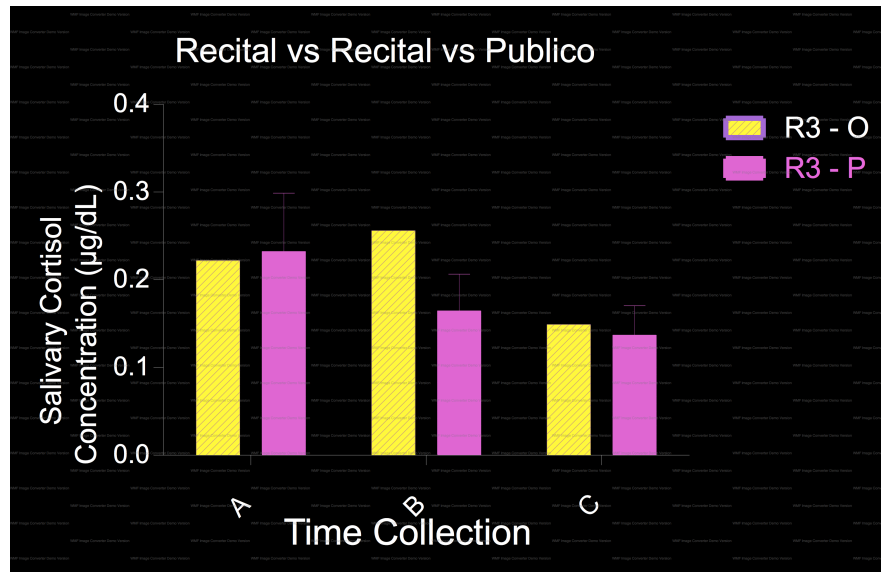


Gráfico 8.12. Comparação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público no recital 3 (o momento da performance).

Na mesma linha, o gráfico que se segue permite observar a diferença que separa os dados obtidos pelo teste de cortisol nos recitais 1 e 3, realizados na Universidade de Aveiro. Não é demais alertar a descida exponencial dos níveis de stress no terceiro recital. Esta fica ligada não só à possível habituação às condições fornecidas pelo espaço, como ao conforto permitido pela possibilidade de repetir um programa de concerto já interpretado no mesmo espaço.

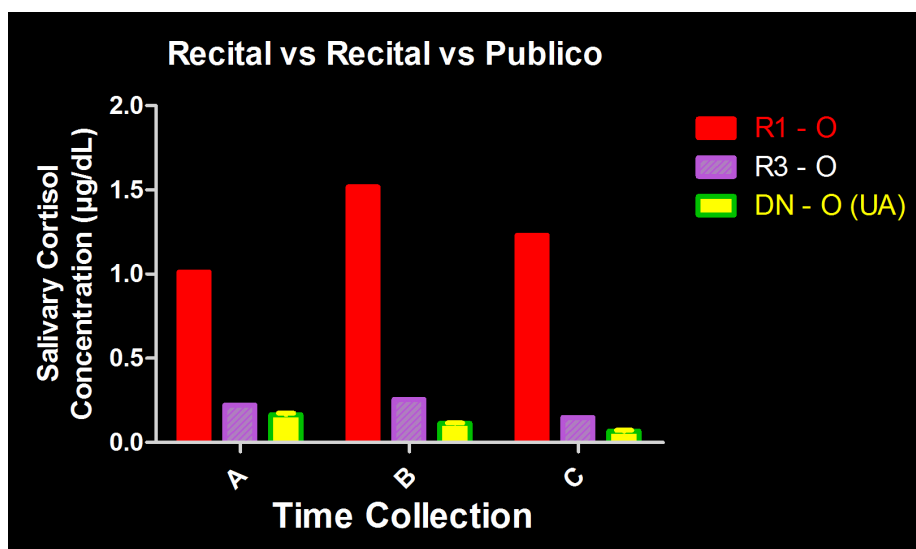
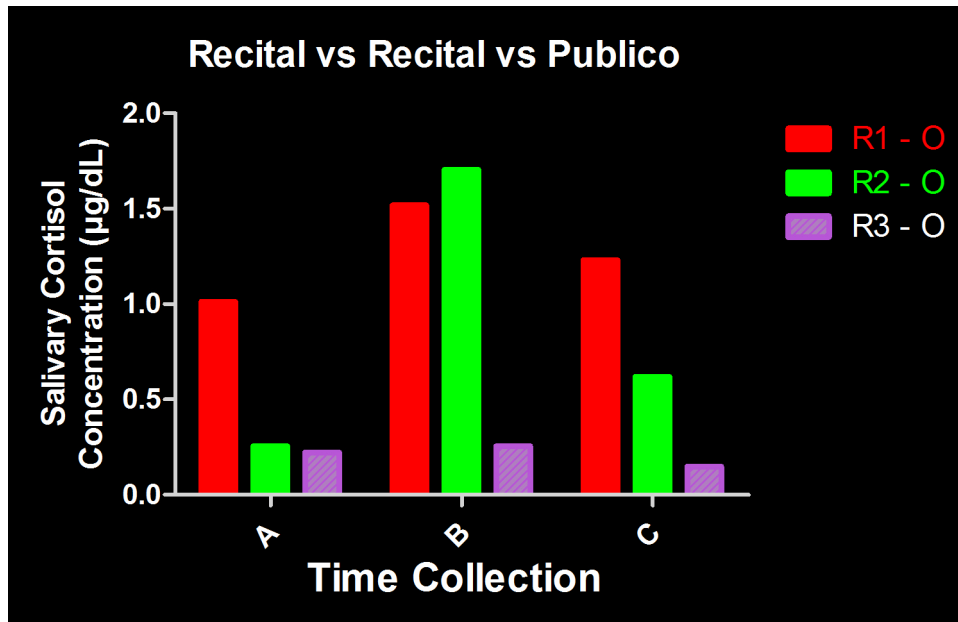


Gráfico 8.13. Comparação dos níveis aferidos de cortisol no performer e no público nos recitais 1 e 3 (Universidade de Aveiro)

No gráfico seguinte é possível observar os níveis de ansiedade e stress presentes nos três recitais. São claramente significativos os baixos valores afectos ao último recital (cor roxa).



Repetição - Gráfico comparativo dos níveis aferidos de cortisol no performer nos 3 concertos.

Os dados obtidos pelo uso do colete Vitaljacket®

O gráfico que se segue representa os dados retirados do colete usado pelo performer. Uma pequena falha de hardware provocou a ausência de sinal visível no último terço da experiência. No entanto, é possível constatar que, obstando a exigência física ligada à performance de um instrumento de sopro, a média dos BPM (batimentos por minuto) é exponencialmente mais baixa do que a média aferida no primeiro recital. Em total sintonia com os dados aferidos pelo teste de cortisol, comprova-se por este meio que o performer estava claramente mais calmo neste recital.

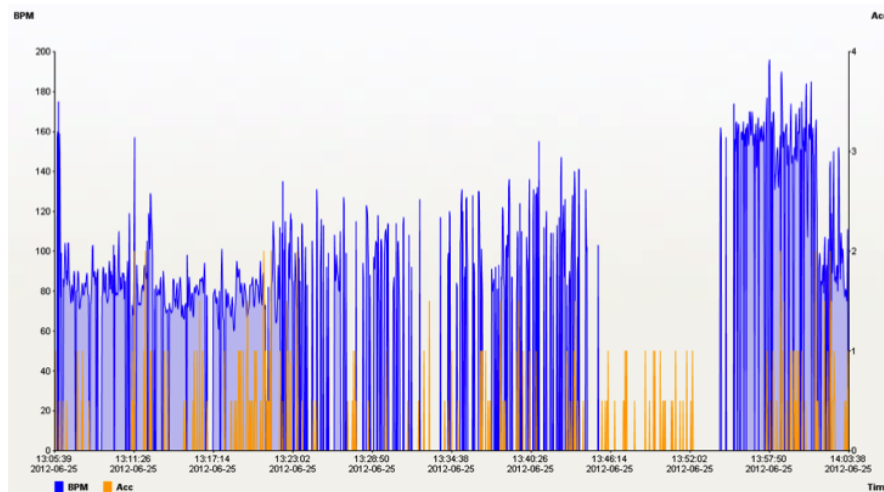


Figure 1. J. fernand

Gráfico 8.14. Representativo da recolha VJ: comportamento do performer

No gráfico que se segue é possível observar o mesmo comportamento do performer. A diferença na apresentação gráfica procura tornar mais fácil a visualização de alguns dos parâmetros da recolha. A zona de BPM na qual se processa toda a performance é um elemento importante a ser levado em conta dado o seu afastamento relativamente ao primeiro recital.

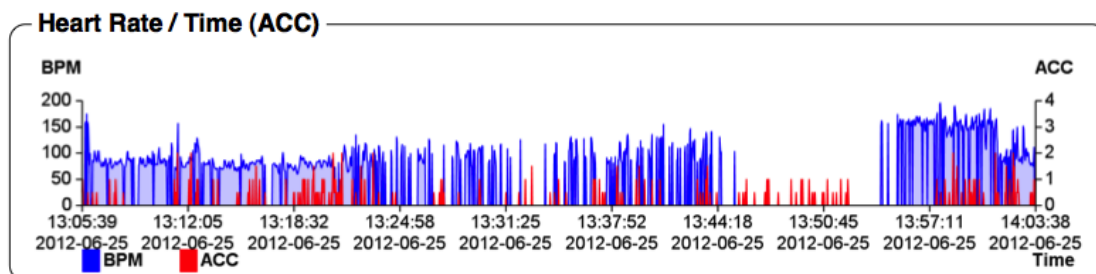
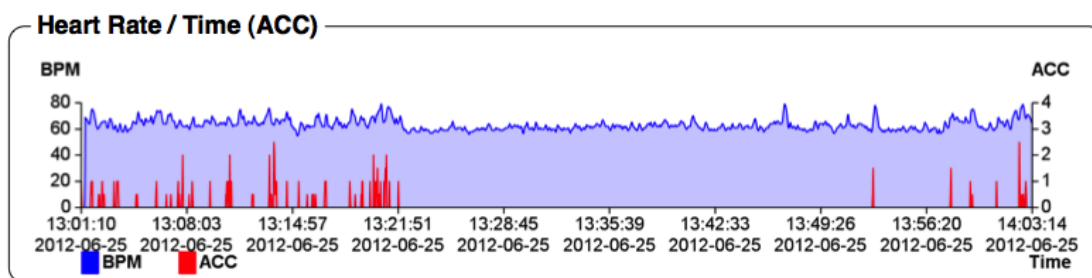
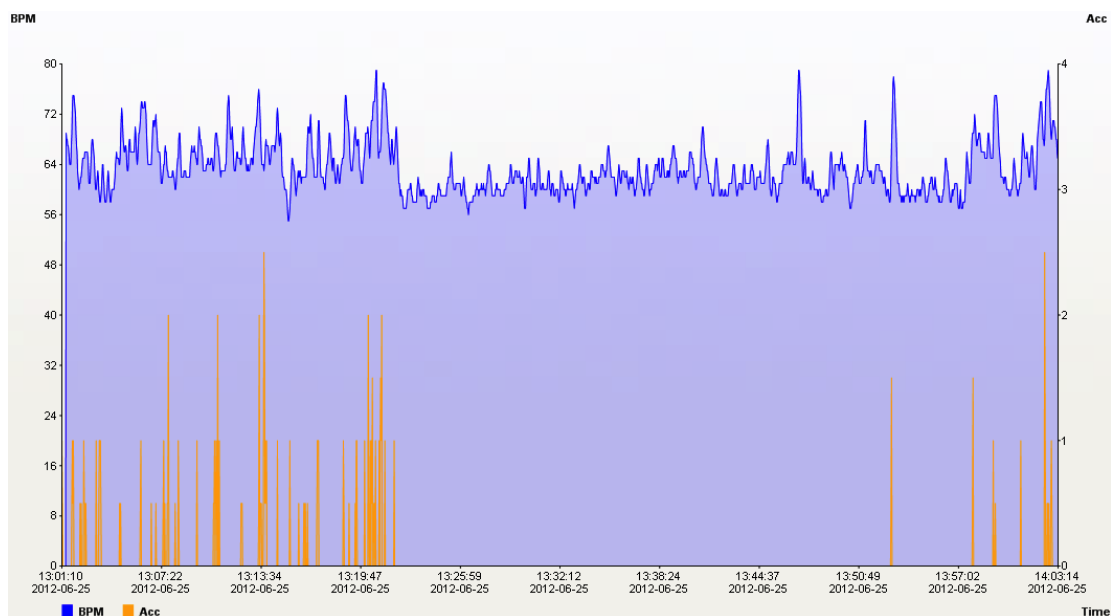


Gráfico 8.15. Representativo da recolha VJ: comportamento performer (versão2)

Os três conjuntos de gráficos seguintes (público A, B e C) representam os dados recolhidos pelos coletes distribuídos a elementos do público. Os comportamentos observados são em tudo equivalentes aos mesmos observados no primeiro recital. Depreende-se por consequência que os mesmos, por oposição ao performer, não foram particularmente afectados pelas mudanças das condições associadas a este novo acontecimento.



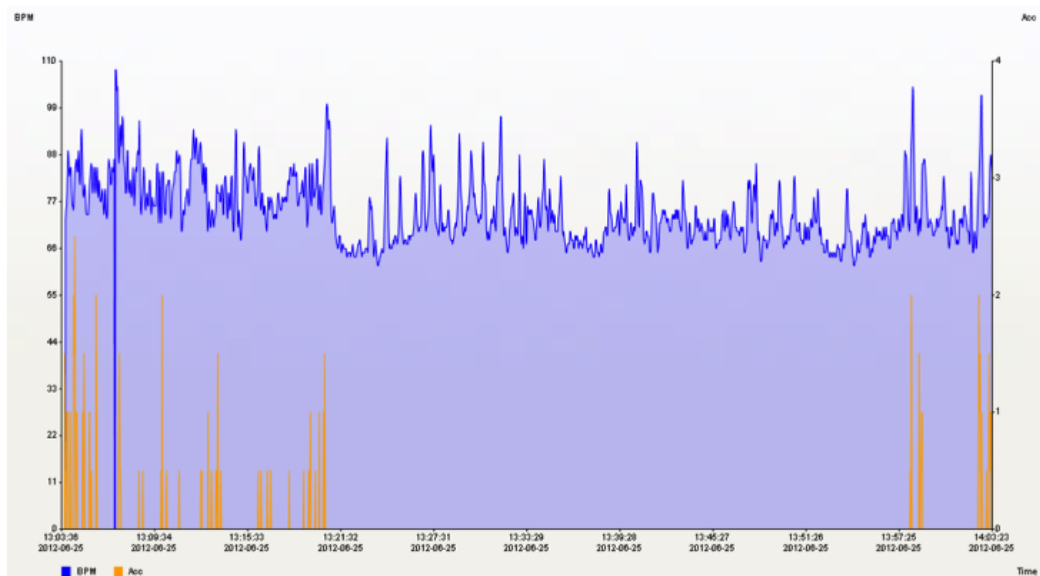


Gráfico 8.18. Representativo da recolha VJ: comportamento do público B

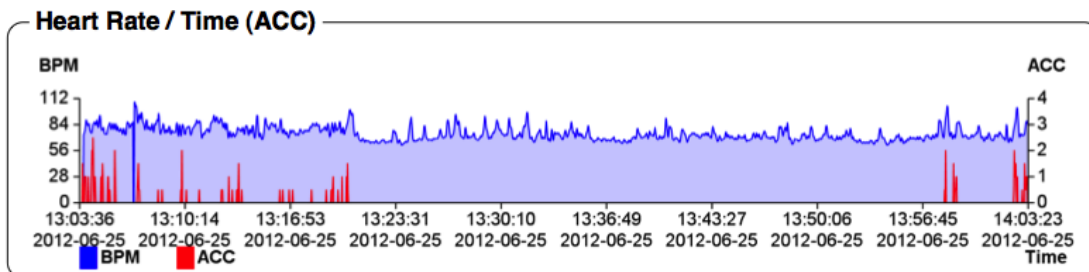


Gráfico 8.19. Representação da recolha VJ: comportamento do público B. Versão 2.

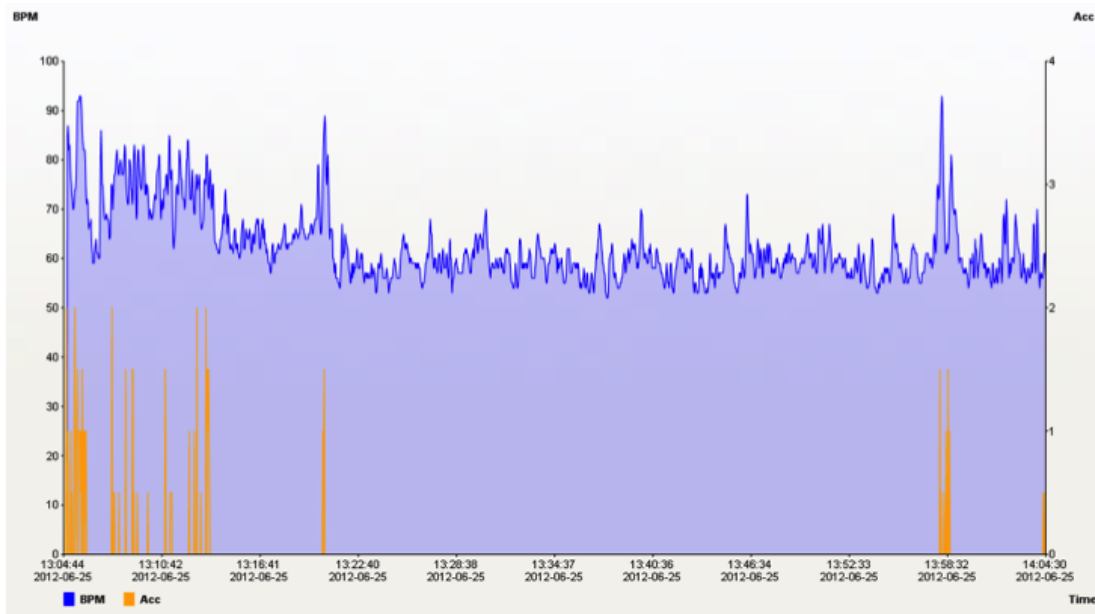


Gráfico 8.20. Representação da recolha VJ: comportamento do público C

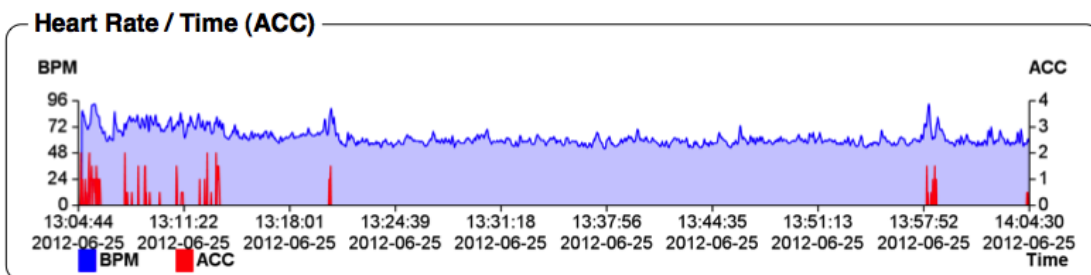


Gráfico 8.20b. Representação da recolha VJ: comportamento do público C. Versão 2.

Medição dos silêncios seleccionados para a presente experiência

Uma vez mais foram medidos os silêncios seleccionados para a presente experiência. Reitera-se que a selecção destes foi realizada de forma totalmente aleatória e visou aferir o comportamento em termos de tamanho. Neste recital obtiveram-se os seguintes resultados:

Silêncios seleccionados					
SL1	SL2	SL3	SL4	SL5	SL6
1'',66	9'',75	4'',91	39'',63	1'',18	26'',53

Quadro 8.21. Valores apurados na medição dos silêncios RC3.

Capítulo 9. Discussão dos resultados obtidos em recital

Introdução

O presente capítulo está construído na necessidade de reflectir comparando os dados recolhidos nos três recitais realizados no âmbito desta dissertação. Tal acção assenta essencialmente numa observação empírica dos gráficos construídos sobre os dados apurados nas diversas recolhas de saliva componentes dos testes do cortisol e sobre o seu cruzamento com as informações recolhidas pelos diversos coletes Vitaljacket® usados no desenvolvimento das experiências.

Como tivemos já oportunidade de observar em capítulos anteriores, são muitas as variáveis que podem exercer influência directa na forma como se observa e por consequência se gere os acontecimentos expressivos em palco. Contudo, tal constatação retirada da revisão bibliográfica realizada permitiu também observar a inexistência de espaço suficiente nesta investigação para o estudo pormenorizado de todas as influências anexas à realização de um concerto. Assim, algures no esforço de refinamento da investigação, realizado no decorrer deste espaço chegou-se à necessidade e mais valia de investigar qual a efectiva influência do stress na forma como gerimos os momentos de silêncio num concerto de música contemporânea. Tal decisão foi também facilitada pela presença de preciosos recursos disponibilizados a esta investigação, aos quais, pelo mundo de informação que se abria, se tornaram impossíveis de alhear.

No espaço que agora se inicia pretende-se observar a presença de elementos representativos da existência de stress e a sua real influência sobre o performer. Existe também o propósito de ratificar o observado na primeira pessoa pelo performer e investigador, aferindo assim se o relatado em concerto corresponde à observação feita através de meios de aferição exacta.

9.1. Discussão

Os resultados obtidos para os níveis de cortisol salivar nos participantes nos três concertos realizados no decurso desta investigação encontram-se na tabela e nos gráficos que se seguem.

Tabela 9. 1. Níveis de Cortisol Salivar ($\mu\text{g/dL}$) inferidos em todas as amostragens do Oboista (O) e cada membro do público (P) nos recitais realizados na UA (R1 e R3) e no recital da Casa da Musica (R2) e nos dias normais (DN)

Hora	Recital/Pessoa																			
	R1 - O	R1 - P1	R1 - P2	R1 - P3	R2 - O	R2 - P3	R2 - P4	R3 - O	R3 - P1	R3 - P2	R3 - P3	R3 - P4	DN1 - RO	DN2 - RO	DN1 - P1	DN2 - P1	DN1 - P3	DN2 - P3	DN1 - P4	DN2 - P4
awakening	0,3065	0,0965	0,506	0,527	1,203	0,617	0,067	0,139	0,328		0,563	0,125	0,044	0,088	0,4545	0,286	0,2305	0,372	0,336	0,503
45mits after awakening																				
11h	0,586	0,1725	1,1925	0,917	1,084	1,328	2,204	0,501	0,276		0,771	1,413	0,103	0,103	0,6435	0,522	0,484	0,831	1,789	2,031
14h00	0,8975	0,207	0,1875	0,2955	0,767	0,181	1,969	0,289	0,192		0,355	0,528	0,175	0,158	0,187	0,154	0,1755	0,5	0,631	0,625
16h30					0,238	0,214	1,203						0,116	0,111	0,1675	0,147	0,26	0,193	0,193	0,194
A	1,012	0,1225	0,1505	0,165	0,256	0,031	0,112	0,222	0,384	0,086	0,166	0,294								
B	1,518	0,1215	0,1215	0,154	1,704	0,03	0,108	0,256	0,22	0,061	0,135	0,243								
C	1,23	0,168	0,096	0,1325	0,619	0,027	0,054	0,149	0,154	0,078	0,092	0,224								
18h	0,3915	0,048		0,0935				0,137	0,095		0,098	0,124	0,033	0,067	0,058	0,137	0,0755	0,07	0,298	0,294
21h													0,036	0,141	0,066	0,226	0,0395	0,068	0,065	0,054
bed time	0,083	0,0165	0,0635	0,029	0,126	0,04	0,045	0,078	0,035		0,082	0,146	0,071	0,113	0,077	0,033	0,0225	0,026	0,056	0,063

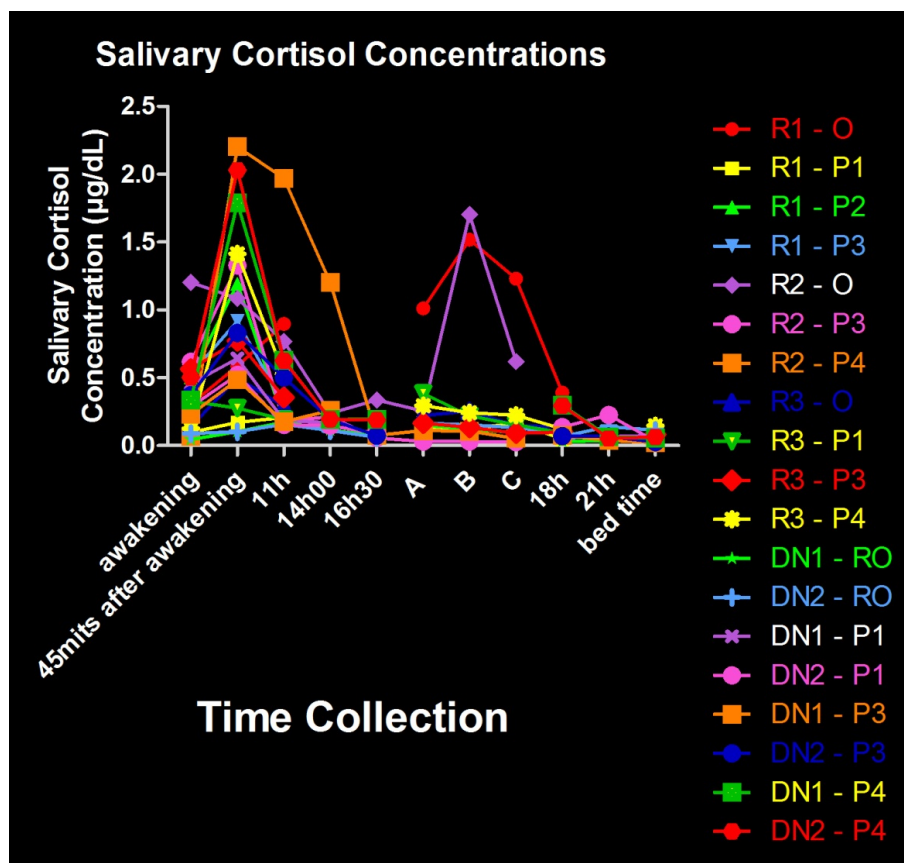


Gráfico 9.2. Níveis médios de Cortisol Salivar obtidos nas amostragens realizadas ao performer e público; ND – Dia Normal; A – Início do recital; B – Fim do recital; C – 30 min. após o fim do recital

Observando estas duas imagens, é possível identificar o ciclo diário do cortisol. Este ciclo é normalmente marcado por um expressivo aumento da produção desta hormona logo após o acordar. Como se pode constatar este aumento é visível na maioria das amostragens. Nos dias dos recitais é frequentemente visível outro pico de cortisol ao longo do dia. Facilmente se pode entender que este pico corresponde ao momento imediato antes da performance.

No entanto, é possível isolar os dados que têm particular interesse para a discussão dos resultados observados. No gráfico que se segue, é possível observar de forma mais simplificada qual o comportamento tido pelo performer e pelo público no momento mais importante dos dias observados: o momento do recital. Os pontos A, B e C são aqui directamente comparados entre si e entre uma recolha feita nas mesmas horas num dia normal, isto é, num dia sem recital.

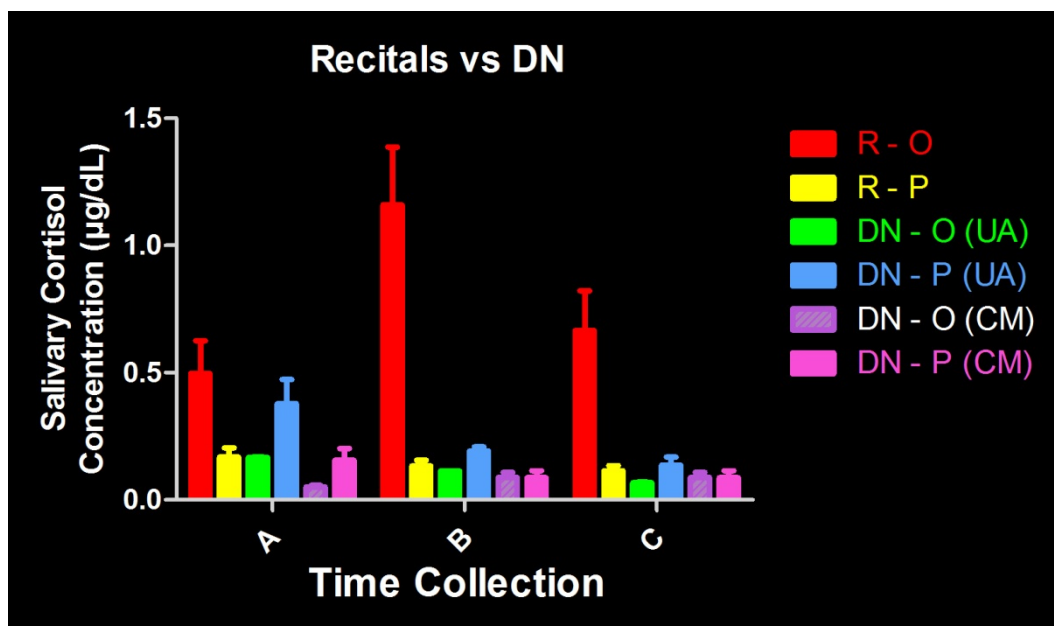


Gráfico 9.3. Níveis de Cortisol Salivar obtidos comparando os recitais em bloco com o Dia Normal (DN).

Segundo a análise realizada pelo departamento de Biologia da Universidade de Aveiro, sob orientação e responsabilidade do Professor Doutor Luís Souto, parece observar-se que no global, o efeito estatístico do tempo (hora da recolha) não é considerado significativo. Como seria de todo expectável, é de salientar a obtenção de diferenças estatisticamente

significativas entre o performer em recital e o público e entre este mesmo performer e os seus pontos num dia normal.

Por oposição, os dados obtidos relativos ao público não apresentam diferenças significativas nos pontos tirados no recital e nos mesmos recolhidos num dia normal. Urge ainda destacar que no performer a concentração de cortisol observada entre os pontos A – B e B – C dos recitais é significativamente diferente. Tais diferenças não são visíveis nos restantes sujeitos. Isto indica que, durante o intervalo de tempo correspondente à realização do recital, que o performer se viu exposto a um evento caracterizado pela presença de elevados níveis de stress.

O gráfico que se segue procura demonstrar as diferenças observáveis entre os comportamentos observados nos recitais realizados na Universidade de Aveiro e os mesmos registados no performer e público, no concerto na Casa da Música.

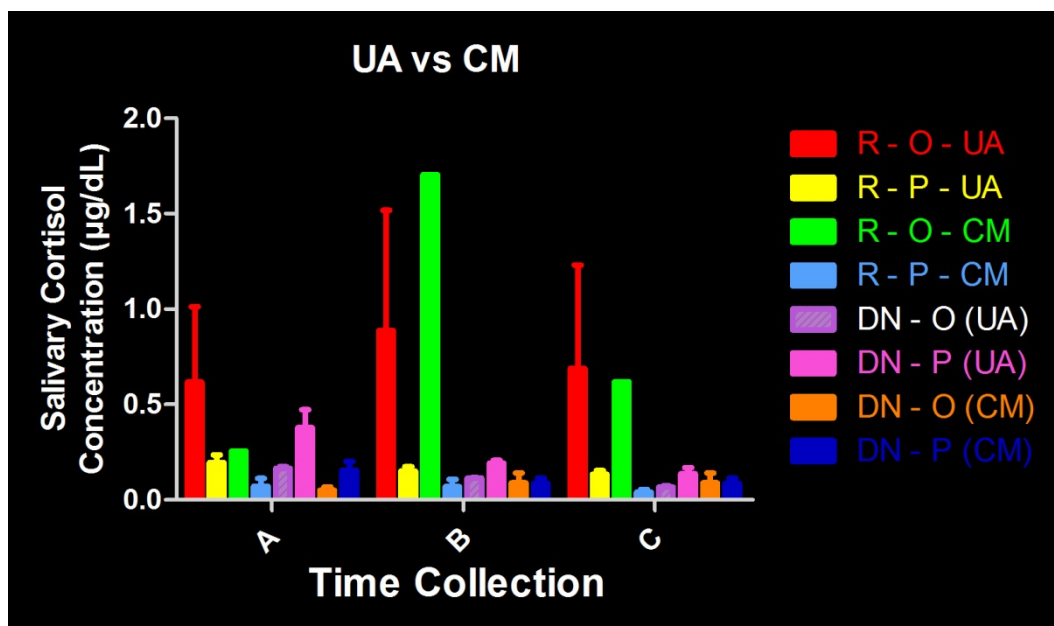


Gráfico 9.4. Níveis de cortisol . Recitais na U.A. Versus Casa da Música (CM)

É de notar que estes foram realizados em horas diferentes o que poderá ter influência nos resultados devido à evolução diária do cortisol. Os principais dados com diferenças significativas a destacar são entre o performer em recital e seu dia normal e o performer e o público. Entre os recitais da Casa da Música e os mesmos realizados na Universidade de

Aveiro, apenas há diferença significativa no B, relativo à recolha feita imediatamente após o final da performance.

Incidindo a análise no comportamento do performer, parece existir uma assinalável diferença entre os pontos A – B e B - C, onde se detectou um pico anormal de cortisol salivar potencialmente representativo da exposição deste a uma situação deveras stressante.

É de registar que a relativa semelhança entre os pontos A e B relativos ao primeiro recital na UA e ao concerto na Casa da Música. Esta contradiz de uma certa forma o “à vontade” relatado pelo performer na descrição deste último concerto. Assim parece existir algum desfasamento entre a percepção autocrítica do seu estado emocional e o seu comportamento fisiológico efectivo. Este desfasamento poderá ter origem na experiência em lidar com situações similares no contexto da criação artística realizada pelo mesmo na Casa da Música do Porto. Esta longa experiência poderá fazer com que o performer consiga ignorar os claros sinais de stress aparecidos aquando da performance levando-o mesmo a relatar sentir-se confortável e realizado.

O gráfico que se segue apresenta de uma forma ainda mais completa todos os níveis médios aferidos nas três apresentações públicas e a sua comparação com os dias normais do oboísta e do público.

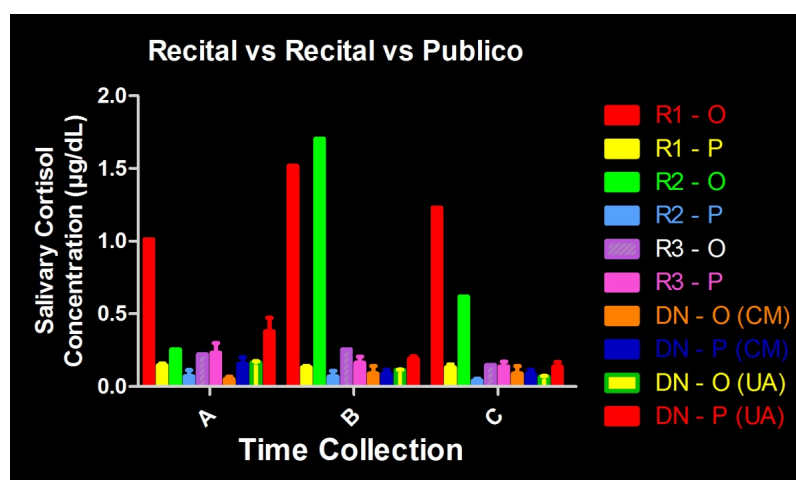


Gráfico 9.5. Níveis de cortisol observáveis nos três recitais.

Assim, neste gráfico que agrega todos os resultados aferidos, é possível observar que as diferenças mais significativas são entre os Recitais 1 e 2 com o público, entre os recitais R1 e R2 nos pontos A e C, e entre o recital R1 e R3 (ambos na Universidade de Aveiro). É de especial importância destacar esta última observação, pois reside nela a justificação para a pertinência em repetir estes dois recitais na Universidade de Aveiro. É de todo interesse mais uma vez relembrar que estes contaram com a repetição das mesmas condições de concerto.

Se observarmos os mesmos dados recolhidos pelo colete Vitaljacket® do performer nos recitais R1 e R3 constatamos existir esta mesma tendência. No primeiro recital, no período correspondente à performance (a vermelho), pode ser facilmente observado que o coração do performer ultrapassa frequentemente os 150 batimentos por minuto (BPM). Já no segundo recital na UA (apesar do grafismo ser um pouco diferente) é possível observar-se que raramente o coração chega a aflorar o mesmo nível de esforço do primeiro recital. No segundo recital existe claros sinais de uma bem menor exposição ao esforço. Neste, o coração parece reagir de uma forma bem mais controlada, trabalhando numa região muito perto dos 100 BPM.

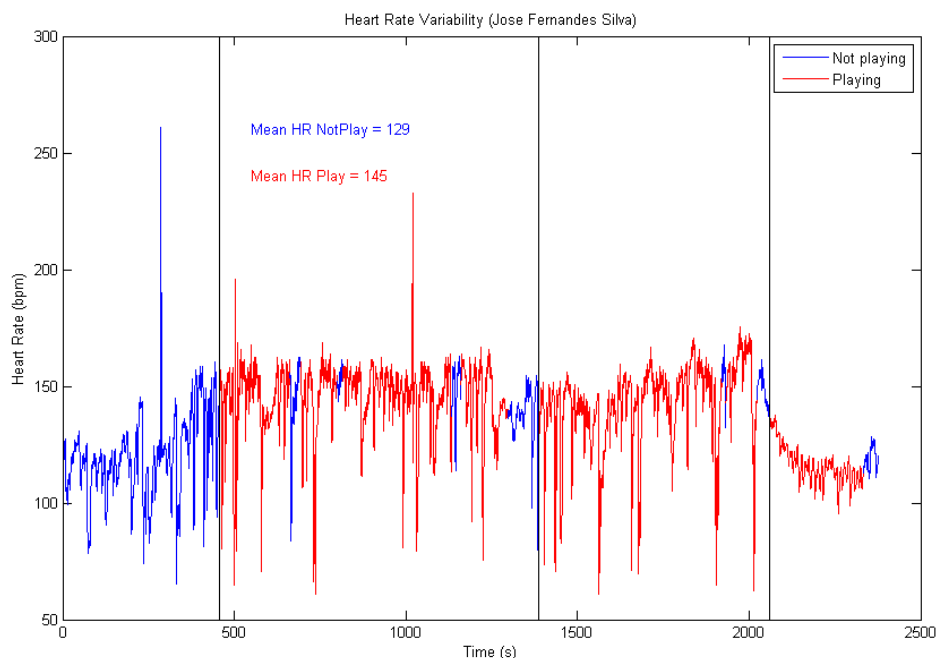


Gráfico 9.6. Colete VJ do Performer no 1º recital (RC1)
na Universidade de Aveiro

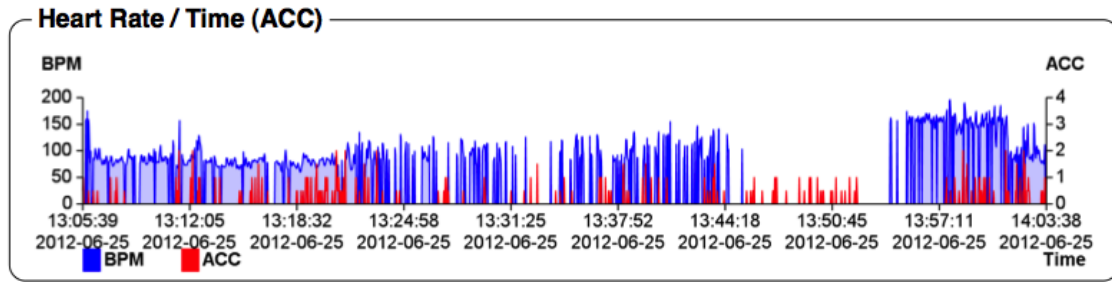


Gráfico 9.7. Colete VJ do Performer no 3º recital (RC3) na Universidade de Aveiro

Os recitais R2 e R3 também apresentam diferenças significativas nos pontos B e C das recolhas de saliva.

O mesmo é visível pelo uso do colete Vitaljacket® :

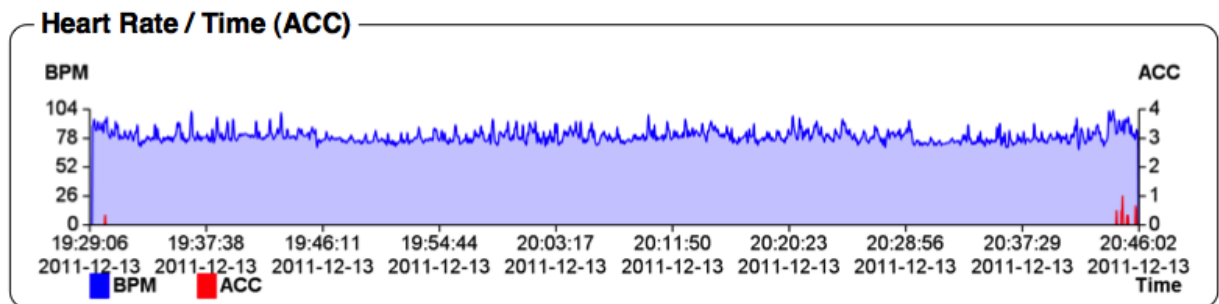


Gráfico 9.8. Colete VJ do performer no concerto na Casa da Música (Recital 2)

Observamos também aqui uma clara diferença entre os dois recitais. Importa recordar que no primeiro recital o coração bateu a uma frequência média de 145 batimentos por minuto. Nesta segunda performance o coração não chegou a aflorar os 104 batimentos por minuto.

É uma clara indicação que o performer estava mais relaxado e não se encontrava exposto a uma situação potencialmente tão stressante. Assim, é possível avançar com a suposição de que nos concertos integrados no contexto da carreira profissional do performer, nomeadamente no contexto na Casa da Música do Porto, existe uma maior capacidade de controlo dos factores potencialmente agregadores de stress. Essa maior capacidade pode ser proveniente não só das condições particulares dos concertos (conforto, protocolo, etc.) como da experiência do investigador na performance da música contemporânea.

Continuando a reflexão sobre os dados presentes no gráfico **9.4.**, poderemos constatar que no recital R3 não são visíveis diferenças significativas entre os dados do cortisol do investigador e do público. O mesmo é também observável na comparação dos níveis de cortisol no mesmo recital com os níveis de cortisol de um dia normal.

Tal constatação provoca de imediato a interrogação sobre o que terá pesado para a significativa diferença entre os recitais realizados na Universidade de Aveiro. Se nos debruçarmos sobre o relatório anexo à descrição do ambiente que rodeou a segunda versão de um mesmo recital: Recital R3, vemos existir todo um clima de autoconfiança proporcionado pela repetição de um mesmo programa. Por outras palavras este recital não iria ser algo de novo. Essa perspectiva ter-se-á provavelmente transformado num garante de estabilidade emocional suficientemente forte para a inibição de todos os impulsos potencialmente capazes da criação de ansiedade e stress. Tal situação de aparente controlo é também visível nas recolhas efectuadas no momento do concerto. Com efeito, no recital R3 as diferenças entre o cortisol colhido em A, B e C não é considerado significativo. Importa também realçar que esta constatação poderá também significar que, para além do conforto sentido pela sensação de controlo absoluto de todas as particularidades do concerto, fruto da experiência acumulada, terão existido neste concerto todas as condições físicas e protocolares adequadas à realização de uma performance.

Resumo

Olhando agora para o estudo do cortisol na sua generalidade, podemos afirmar que foi detectado na curva do cortisol um outro pico para além do típico acordar. Este pico nos valores do cortisol, parece estar associado aos momentos próprios da performance, permitindo inferir que este corresponde a uma resposta fisiológica ao stress, que neste caso, é a apresentação pública das peças musicais. Mais, após esta situação de stress é também observável uma descida até aos valores normais dos níveis de cortisol (cerca de 30 minutos após a exposição ao momento stressante). Este facto parece representar o regresso à normalidade por parte do organismo. O ponto B (imediatamente após o final do concerto) é o que apresenta diferenças mais significativas sendo uma inferência à resposta ao stress presente em cada uma das performances.

Relativamente ao ponto A visível nos gráficos do cortisol (imediatamente antes do início do concerto) constata-se não ser visível uma subida considerável dos níveis de cortisol. A ausência desta subida pode ser justificada pelas particularidades associadas aos mecanismos das glândulas de secreção interna. As alterações nos níveis de cortisol em situações de stress demoram aproximadamente 10 minutos a ser visíveis nas amostras de saliva.

Deve-se também assinalar que nos recitais realizados na UA, os pontos relativos ao início e fim da performance: pontos A e C, apresentam valores de cortisol potencialmente mais elevados devido à hora da recolha. Com efeito, é do conhecimento específico que, em alturas próximas da hora de almoço, existe um aumento significativo dos níveis de cortisol.

Importa por fim destacar realçando-o, que o recital R3 (repetição do 1º recital na Universidade de Aveiro) não apresenta um pico de cortisol semelhante ao recital R1 (1º recital na Universidade de Aveiro). Esta realidade pode estar relacionada não só com alguns factores intrínsecos ao performer: mais estabilidade emocional oriunda de uma possível habituação do sujeito ao potencial de stress incutido pela situação, como ao ambiente menos stressante sentido no recital.

No que toca à medição dos silêncios seleccionados para a experiência, importa a observação do seguinte gráfico:

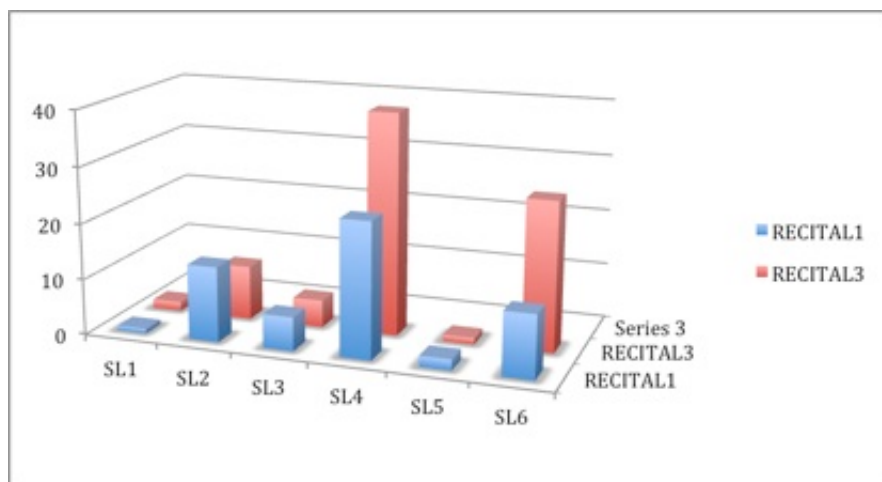


Gráfico 9.9. Representação do tamanho dos silêncios seleccionados.

Apenas nos silêncios nº4 e nº5 se observam diferenças que se podem tornar representativas. Tal como o silêncio nº2 estas situações representam a interrupção entre dois andamentos distintos.

Longe de serem conclusivos, estes resultados poderão apontar para uma direcção onde exista uma diferenciação entre os silêncios constantes no seio de uma peça e o silêncio que separam duas peças diferentes. Assim poderemos entender que os silêncios dentro de um andamento não são representativamente influenciados pelo estado emocional do performer. Estes parecem estar dependentes de condições e cálculos proporcionais à métrica musical. Por oposição, poderemos considerar que os silêncios entre andamentos são aparentemente os mais expostos às flutuações emocionais do performer. Nesta experiência sofreram um considerável aumento no recital nº 3. Parece assim existir uma relação onde o performer mais calmo tende a fazer uma maior interrupção entre andamentos.

9.2. Articulação dos resultados obtidos com a revisão bibliográfica na área dos estudos da ansiedade na performance

Após o debate gerado pela apresentação e discussão do resultado obtido nas três experiências realizadas urge agora estabelecer a articulação deste com a revisão bibliográfica realizada na primeira parte da tese, mais propriamente com o primeiro capítulo onde se abordam os contributos relacionados com a psicologia da música e dos estudos que abordam a problemática da ansiedade.

Tal como vimos no ponto especificamente dedicado a esta matéria, existe mais ou menos uma ampla aceitação para a observação de traços comportamentais do performer que revelam a existência de ansiedade numa situação de concerto. Foi dito que esta não só é considerada normal como é mesmo vista como necessária ao despertar de respostas fisiológicas e cognitivas indispensáveis à qualidade de uma performance.

No entanto, também foi dito que este mesmo estado de alerta necessário à manutenção de elevados níveis de atenção e concentração sobrevive na dependência de um fino equilíbrio entre a ansiedade, o stress provocado pelo sítio (físico e emocional) e o domínio da tarefa a

executar. A fronteira que determina o início da queda exponencial da qualidade de uma performance é ultrapassada quando qualquer um destes polos gravitacionais é por algum motivo exacerbado (ver figura 2.4. Modelo U-invertido de Yerkes-Dodson).

Nas descrições efectuadas das situações afectas aos três recitais foi mantida de forma consciente alguma emotividade discursiva com o objectivo da criação de uma percepção o mais aproximada possível da envolvência emotiva que cada uma das realizações teve. Como podemos observar tanto o primeiro recital na Universidade de Aveiro, como o concerto na Casa da Música do Porto foram impregnados de uma série de imputes altamente gerenciadores de ansiedade e de stress situacional.

O sentimento de impreparação para a manuseamento de novas ferramentas, a necessidade de preparação de um evento estranho ao hábito do performer, a estreia de repertório nunca antes interpretado, a situação caótica afecta ao momento e local do primeiro recital na Universidade, vieram destruir o fino balanço necessário à existência de estado óptimo à realização de uma performance. Os dados obtidos no teste de cortisol no dia destas performances e a sua directa comparação com os mesmos num dia-a-dia normal do performer parece confirma-lo. Podemos assim afirmar com alguma certeza que a conjugação dos aspectos negativos indexados a estes eventos foram a origem do estado emocional observado em concerto e portanto a semente por detrás da germinação do caos mental sentido e descrito pelo performer. Esta é uma situação que em tudo se enquadra no modelo da catástrofe de Hardy-Parfitt (observável na figura 2.5.) e que justifica o sentimento relatado de menor domínio dos diversos parâmetros da performance musical.

No entanto, como a complexa interacção: traços de ansiedade/stress situacional/domínio da tarefa, se fundamenta num processo circular onde a cada momento cada um deles é simultaneamente consequência e razão da alteração dos dados aferíveis, pode afirmar-se com elevado grau de certeza que a existência de um forte sentimento de domínio da tarefa, associado a um ambiente de concerto menos caótico, esteve na origem de uma forte diminuição dos níveis de ansiedade observados no último dos recitais realizados na Universidade de Aveiro e portanto no maior domínio dos momentos afectos à performance que terá resultado numa transição mais calma, com mais silêncio entre peças, num molde

que se assemelhará ao modelo apresentado por Lehmann (2007) como o modelo de Yerkes-Dodson: U invertido, observável nesta tese na figura 2.4..

Podemos assim sustentar que os resultados aqui discutidos estão em consonância com os contributos de Lehmann (2007) e Wilson (2002). Corroborando os elementos emergentes da revisão bibliográfica presente no segundo capítulo desta tese.

Capítulo 10. Conclusões e propostas de trabalho futuro

Conclusões

Com o objectivo de entender o silêncio na música contemporânea foram desenvolvidas várias estratégias de pesquisa que, centradas na relação de um performer com a sua música, permitiram conhecer alguns dos principais fenómenos associados à sua performance.

Nesta tese consta uma profunda reflexão na primeira pessoa do singular sobre uma interrogação intrínseca a respeito de um aspecto da performance musical. Procurou conferir-se ao presente texto um carácter único que assentou na propriedade de alguém que se observa e que observa a sua relação com o mundo musical que o rodeia.

Existe hoje a profunda convicção que o modelo teórico escolhido conseguiu responder aos principais anseios desta investigação. Observa-se neste texto, uma profunda reflexão sobre todos os parâmetros afectos ao acto performativo directamente envolvidos naquilo é que considerada a expressão musical. Foi considerada a forma complexa como estes parâmetros interagem, bem como a sua acção directa no silêncio em música contemporânea.

Findo este acto, foi possível retirar importantes ensinamentos potencialmente catalisadores da melhoria da qualidade de uma performance. Foi constatada de forma evidente a particular exposição do músico ao stress aquando da performance pública do programa escolhido para as experiências. Por oposição, foi possível observar uma assinalável redução dos parâmetros associados a este estado nervoso, na repetição das mesmas obras musicais numa data posterior. Ficou assim provado que, no caso particular do investigador, o acto de repetição de um mesmo conjunto de peças, vulgo programa de concerto, provoca uma tendência para uma redução do stress assinalado em performance. Também ficou

provado que a redução nos níveis de stress observado no investigador, provoca um maior controlo dos parâmetros afectos à expressão musical e por consequência, na forma como este observa e interpreta os momentos de silêncio em performance.

Estas importantes conclusões terão assim não só uma relevância no estabelecimento de futuras estratégias de calendarização de eventos musicais análogos, como a transposição das mesmas para importantes actos de planificação de acções pedagógicas.

Não foi possível estabelecer uma profunda sistematização e catalogação de todos os silêncios e da forma como estes se interpretam na música contemporânea. A completa análise ao Estudo Exploratório 2, resultou na profunda convicção que este tipo de sistematização seria a todos os níveis inexequível dada a sua extensão.

Nesta investigação, aquando do estudo aos silêncios constantes nas peças interpretadas, foi realizada uma descrição dos desafios interpretativos neles residentes. Existe o reconhecimento que esta reflexão pôs a descoberto relações estilísticas e métricas ainda pouco consideradas, enriquecendo desta forma a visão intelectual de um repertório pessoal, e por conseguinte, a clarividência de um gesto performativo.

Em certos casos, foi possível observar uma certa ambiguidade na forma como os silêncios estavam escritos nas obras musicais. Foi evidente o uso do mesmo grafismo em situações não semelhantes. Esta observação pôs a nu os verdadeiros desafios colocados ao performer relativos à interpretação dos silêncios e articulou-os com a sabedoria de uma prática empírica.

Esta investigação julga ter rompido com os estigmas e incertezas originados por uma posição onde o observador é simultaneamente o observado. Desta perspectiva é possível com segurança dizer-se que o investigador tornou-se mais conhecedor das matérias envolvidas no acto da performance do oboé a solo, com especial relevo naquelas onde o silêncio está directamente implicado.

O plano filosófico do concerto

Também no plano filosófico existiu um profundo debate sobre a qualidade e especificidade do acontecimento artístico em si. Deste ponto de vista, foi descrita a complexidade do quadro emotivo envolvido no acto performativo.

Assim, na apreciação filosófica do que é um acontecimento performativo foi possível concluir que:

- A expressão artística é muito mais que um simples ócio.
- A música não origina emoções vulgares.
- O resultado do contacto com um acontecimento artístico resulta da interação de um complexo quadro emocional.
- Esta complexa interação dá origem a sentimentos antagónicos.
- Deve existir uma distância entre a vivência do acontecimento artístico e a sua apreciação final. Este distanciamento pode ser definido como um período de maturação.
- O que entendemos é o resultado de uma reorganização interna do que vemos e ouvimos.
- Nem tudo o que acontece em performance artística pode ser aferido e ou estudado á luz dos princípios da pesquisa científica.
- Os complexos processos nos quais se assentam os sinais de genialidade interpretativa não podem ser definidos por números.
- Muitos dos acontecimentos ligados aos processos de genialidade têm origem no trabalho do nosso inconsciente.

Conclusões na área dos estudos em performance

Neste âmbito, ficou mais claro que ainda nos nossos dias, os estudos na área da psicologia da música ainda não conseguem responder a todas as questões levantadas pelas particularidades da performance.

O conhecimento hoje existente permitiu realizar o enquadramento da problemática da interpretação do silêncio em música contemporânea na área a que lhe diz respeito. As relações de temporização: timing musical, têm um papel especial dentro dos parâmetros que afectam toda a expressividade em concerto. Esse papel foi debatido e correlacionado com outras matérias de interesse. Foram estudados os factores que exercem directa influência sobre a perspectiva como vemos o timing musical. Os factores académicos, contextuais e psicológicos foram definidos e debatida a sua acção directa na tomada de decisão acontecida entre dois momentos sonoros.

Findo a intensa reflexão sobre os estudos afectos à performance, foi possível definir o enquadramento histórico e estético de todo o repertório interpretado nesta investigação. Dessa forma, começando-se por definir o que é a música contemporânea, foi possível entender quais os desafios sonoros e interpretativos colocados ao performer, numa situação de concerto. Existiu a convicção sempre presente que não seria possível entender todos os fenómenos acontecidos nos recitais desta investigação, sem entender a razão da sua programação, isto é, a razão da sua existência.

Conclusões alcançadas pelo contributo empírico

A segunda parte desta tese dedicou toda a sua atenção, quer no plano teórico, quer no plano prático à preparação, execução e análise dos recitais programados. Nesse sentido, foi realizada uma extensa reflexão em relação às ferramentas metodológicas capazes de responder aos anseios desta investigação.

Após este momento, passou-se ao trabalho de terreno com a aplicação dos estudos exploratórios desenhados para a satisfação das necessidades da investigação. As duas experiências levadas a cabo no seio do primeiro estudo exploratório foram desenhadas numa fase mais prematura desta dissertação. No entanto, estes gestos acabaram por se revelar de enorme utilidade. Através destes, foi possível não só perceber melhor o que é efectivamente a observação no terreno, como retirar informações eventualmente necessárias à formulação de um elevado número de estratégias de recolha e análise de informação.

Conclusões retiradas dos estudos exploratórios

O **Estudo Exploratório 1**, fundamentado na observação de indivíduos expostos ao silêncio na música, tornou possível retirar as seguintes conclusões:

- Numa situação de performance, existe um limiar para a imobilidade em silêncio.
- Após uma determinada barreira temporal o indivíduo abstrai-se deste acontecimento.
- Na fase de abstração, o indivíduo remete-se a uma acção introspectiva com carácter frequentemente mundano, que vai desde a consciência para pequenos afazeres até a constatação de necessidades fisiológicas, etc.
- Nos casos em que a imobilização em silêncio atinge um tamanho considerado extremo, parece observar-se o aparecimento de sensações menos agradáveis (irritabilidade, etc.).
- Com alguma segurança poderemos considerar inexequível estar-se em total silêncio, numa postura imóvel e contemplativa, num período tão longo quanto quatro minutos e trinta e três segundos .

O **Estudo Exploratório 2**, em formato de entrevista, permitiu a audição de dois extensos contributos. Nos dois polos da criação artística, a composição e a performance, foi possível ouvir duas referências da música contemporânea dos nossos dias.

Podemos dividir as conclusões emergentes deste contributo em dois grupos. O primeiro agrupa as asserções retiradas das divergências entre os dois escutados. Assim sendo podemos observar as principais divergências:

- O silêncio na música contemporânea surge de um acto de criação:
 - Para o compositor esta criação acontece na composição.
 - Para o performer ele ganha plena existência aquando da sua performance.
- A superlativação dos papéis:
 - Para o compositor tudo se resume ao acto de escrita.
 - Para o performer a criação só acontece aquando da interpretação em palco.

- Existe um óbvio distanciamento relativo à problemática da notação musical.
 - Para o compositor a notação é tudo. É o rigor, o garante da capacidade de transmissão de uma ideia criativa.
 - Para o performer esta é apenas um meio para alcançar algo que a extravasa, que está para além desta.

No entanto, é nas principais convergências encontradas nos discursos dos dois entrevistados que podemos retirar as conclusões mais significativas. Assim, conclui-se:

- Existe mais do que um tipo de silêncio.
- Ambos aceitam que uma situação de concerto pode alterar o tamanho de um silêncio (apesar de parecer algo contraditório com o assumido anteriormente pelo compositor).
- A tarefa de catalogar todos os silêncios em música é potencialmente irrealizável.
- Em música é essencial respeitar os silêncios.
- É com emoção que dissertam sobre o silêncio.

Conclusões retiradas na entrevistas

Ficou já atestado que o trabalho empírico realizado nos **Estudos Exploratórios** anteriores permitiu a aferição das necessidades a serem respondidas pela aplicação dos questionários em forma de entrevistas.

Tal como ficou exposto no capítulo reservado à análise do conteúdo destas, não foi possível preencher na totalidade, os objectivos a que estas se propunham. Nas entrevistas realizadas nos recitais na Universidade de Aveiro não existiram as condições idealizadas. A total disparidade observável na tipologia do público afecto aos dois recitais inviabilizou a possibilidade de se saber, por exemplo, qual teria sido a performance de maior agradado ao público presente.

Mesmo assim, nos dois grandes grupos de entrevistas, foi possível retirar interessantes conclusões que aqui rebatemos:

Nas entrevistas realizadas logo após os dois recitais R1 e R3 conclui-se:

- A existência de alguma ansiedade provocada pela performance de um longo silêncio em palco (performance da obra de J. Cage).
- Em sintonia com os Estudos Exploratórios, observou-se uma tendência à existência de uma variação das emoções durante a exposição do público a uma imobilidade em silêncio de quatro minutos e trinta e três segundos.
- A tendência à descrição da existência de mais do que um tipo de silêncio.
- A confirmação da existência de uma espécie de dualidade semântica relativa ao silêncio.

As entrevistas realizadas aos músicos do Remix Ensemble da Casa da Música do Porto tiveram como objectivo entender o que é a performance da obra *4'33''* de John Cage, aos olhos dos performers altamente especializados na interpretação da música contemporânea.

Da análise destas entrevistas podemos retirar as seguintes conclusões:

- Concluiu-se pela relevância histórica, estética e filosófica da criação e performance da obra *4'33''*.
- É uma obra que se recria a ela própria.
- É um manifesto sempre actual.
- A performance desta obra é um momento marcante.
- É uma obra difícil de interpretar.
- Na performance desta obra é difícil manter a postura em palco.
- Interpretar esta obra é uma experiência exigente do ponto de vista emocional.
- Existe a tendência para o sentir ansiedade.
- Durante os quatro minutos e trinta e três segundos de duração da peça os performers vivenciam diferentes emoções.
- Esta variação tende a ser provocada pela situação de imobilidade, pela tensão e pela reacção do público.
- O público tende a rir-se durante a performance desta obra.
- Alusão à existência de mais do que um silêncio.

- Total unanimidade no sentido de considerar de extrema importância a necessidade de uma boa gestão do silêncio.
- Total unanimidade no sentido de considerar de extrema importância o estudo da gestão do silêncio em performance.
- Não foi possível aferir com certeza, se o presente estudo contribui necessariamente para a melhoria da qualidade de uma performance.

Conclusões retiradas pela realização dos recitais

No âmbito da investigação foi concebido um modelo que pressupunha a realização de dois recitais. A oportunidade (e a curiosidade) veio lançar a possibilidade de observação de um terceiro concerto.

Depois da apresentação dos dados resultantes das três observações no terreno, foi realizada uma discussão sobre as tendências que estes pareciam sugerir. Desta poderemos retirar as seguintes conclusões:

- No performer, logo após o despertar, observa-se um pico nos níveis de cortisol. Este é um comportamento considerado normal e reflecte a passagem de um estado de repouso para um estado de actividade diurna.
- Este mesmo pico repete-se, por vezes de forma ainda mais acentuada, imediatamente antes do início da performance.
- A performance sujeita o músico observado, a um elevado nível de stress.
- Este stress aumenta durante a performance.
- Este nível de stress baixa imediatamente após o fim da performance.
- Num dia de concerto o performer está mais stressado do que num dia normal.
- Num dia de concerto o performer está mais stressado do que elemento do público.
- Observa-se uma considerável disparidade entre os níveis de stress observados nos dois recitais na Universidade de Aveiro. A repetição do recital na Universidade de Aveiro, Recital 3, apresentou valores de cortisol consideravelmente mais baixos do que a primeira performance nessas instalações. Os dados do Vitaljacket® corroboram esta observação.

- Neste terceiro recital, o segundo na Universidade de Aveiro, os valores de cortisol aproximaram-se aos mesmo de um dia normal do performer. Parece observar-se que o performer não estava tão agitado e ansioso porque iria repetir uma experiência cumprida anteriormente, com elevada competência.

Na comparação directa de alguns dos silêncios seleccionados para observação e quantificação retira-se as seguintes conclusões:

- Os silêncios observados, que estavam escritos na música interpretada, parecem não sofrer significativas variações dependentes do estado emocional do performer.
- Os silêncios entre os diferentes andamentos das obras seleccionadas, tendem a aumentar de dimensão quando o performer se encontra com menos stress.

Propostas de trabalho futuro

Assume-se que as conclusões retiradas da presente investigação têm potencial para serem convertidas em úteis ferramentas de análise de outras problemáticas anexas ao tema da performance da música contemporânea.

No futuro, importaria entender e quantificar qual o impacto que outros parâmetros afectos à expressividade musical, tais como a comunicabilidade afecta ao discurso musical, o contexto intelectual da performance, o contexto físico da performance, a tradição, a especialização num determinado repertório, têm na forma como se observa e gere o silêncio musical. Tal reflexão exaustiva iria aprofundar ainda mais o conhecimento dos fenómenos assistidos em palco.

Os Estudos Exploratórios levantaram interessantes questões. Algumas delas foram amplamente debatidas. A observação do comportamento dos indivíduos perante a imobilidade em silêncio trouxe à investigação riqueza mas também alguma dúvida. A extração dos dados de observação, levantou a impressão que tais acontecimentos poderiam e deveriam eles próprios serem alvo de uma reflexão autónoma. Parecem ser inúmeras as

implicações didáticas deles emergentes que, por manifesta falta de espaço físico e temporal, não puderam ser respondidas.

A disparidade da tipologia do público presente nos recitais vetou a oportunidade de o consultar a respeito da qualidade dos recitais. Não foi possível entender se um recital com mais silêncio, mais prolongado, é necessariamente do agrado do público. Fica aberto o espaço para que tal possa acontecer numa observação futura.

As medições efectuadas nos recitais permitiram uma triangulação entre os dados do teste de cortisol, os dados do Vitaljacket® e o tamanho de alguns silêncios aleatoriamente seleccionados para medição. Tal triangulação foi realizada de forma empírica. A clareza dos dados obtidos assim o permitiu. No entanto, seria interessante o aprofundamento estatístico de tal triangulação, para a aferição de uma possível proporcionalidade existente na relação entre estes três elementos. Seria também positivo a aplicação das mesmas estratégias de investigação presentes nesta investigação, para o conhecimento de outras relações existentes na complexa interacção dos elementos afectos à expressão musical.

A apresentação e discussão dos resultados obtidos na realização dos concertos da investigação trouxe a debate interessantes questões. Foi conceptualizada uma teoria que relaciona a descida acentuada dos níveis de ansiedade no terceiro recital com a habituação proporcionada pelo sentimento de repetição de um concerto. Existe a convicção que residirá numa observação mais detalhada deste comportamento, matéria potencialmente rica em conhecimento aplicável nas mais diversas situações: planeamento concertos, de gravações e audições escolares.

Referências Bibliográfica

- Aardal, E. & Holm, A.C. (1995). *Cortisol in saliva: reference ranges and relation to cortisol in serum*. European Journal of Clinical Chemistry and Clinical Biochemistry: Jornal of the Forum of European Clinical Chemistry Societies, 33 (12), 927-932.
- Adam, E. K. & Kumari, M. (2009). *Assessing Salivary Cortisol in large-scale: epidemiological research*. Psychoneuroendocrinology, 34(10). 1423-1436.
- Aiello R. & Williamon (2002). Memory. In R. Parncutt & G. E. Mcpherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, Inc. . 161-182.
- Aldeburgh Festival. Residences- Benjamin Britten. Retirado da Internet em 31 de Maio de 2012.
<http://www.aldeburgh.co.uk/residencies>
- Alfano, D. (2008). *Evaluating Salivary Alpha-Amylase as a Biomarker for Stress*. Seton Hall University.
- Allorto, Ricardo (1989). *Breve Dicionário da Música*. Lisboa, Portugal: Edições 70, Lda.
- Barry N. & Hallam S. (2002). Practice. In R. Parncutt & G. E. Mcpherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, Inc. . 151-166.
- Beck, R. J. (2006). *Supporting the Health of College Solo Singers: The Relationship of Positive Emotions and Stress to Changes in Salivary IgA and Cortisol during Singing*. Journal for Learning through the Arts, 2(1). Retirado na Internet em 1 de Setembro de 2012.
<http://escholarship.org/uc/item/003791w4>

- Biodevices. Vitaljacket®: A wearable wireless vital monitor for patient's mobility in Cardiology and Sports. Retirado da Internet em 3 de Outubro de 2012.
http://www.biodevices.info/en/media/uploads/VJ/docs_download/VJ_Munich_2010.pdf
- Bohnen, N. et. al (1991). *Coping style, trait anxiety and cortisol reactivity during mental stress*. Journal of Psychosomatic Research, Volume 35, Issues 2–3, 1991, Pages 141-147, ISSN 0022-3999, 10.1016/0022-3999(91)90068-Y
- Boulez, P. (1992). *A Música Hoje*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva S. (Trabalho original publicado 1985).
- Bousser, D & Bousser J. (1990). *Revoluções Musicais*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Branco, J. F. (2005). *História da Música Portuguesa*. Mem Martins, Portugal :Edições Europa-América, Lda.
- Brooks, W. (2007). Pragmatics of Silence. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 97-126.
- Carvalho, M. V. (2007). A Partitura como Espírito Sedimentado: em Torno da Teoria da Interpretação Musical de Adorno. In F. Monteiro & A. Martingo (Coord.) , *Interpretação Musical : Teoria e Prática*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 15-36.
- Ceia, C. F. M. (2008) . *Normas para apresentação de trabalhos científicos*. Barcarena: Editorial Presença.
- Chiglione R. & Matalon B. *O Inquérito : Teoria e Prática*. Oeiras, Portugal: Celta Editora

- Christiaens, J. (2007) . Sounding Silence , Moving Stillness: Olivier Messian's "Le banquet céleste". In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 53- 68.
- Ciência Viva. *Entrevista*. Retirado da Internet em 11 de Abril de 2011
<http://www.cienciaviva.pt/projectos/genoma2003>.
- Clark, E.F. (2005). Generative principles in music performance. In Sloboda, J. A. (Ed.). *Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford : Oxford University Press. 1-26.
- Clements A. D. Clements & Parker C. R. Parker (1988). *The Relationship Between Salivary Cortisol Concentrations in Frozen Versus Mailed*. Psychoneuroendocrinology, Volume 23, Issue 6, Pages 613-616, ISSN 0306-4530, 10.1016/S0306-4530(98)00031-6. Retirado da Internet em 26 de Outubro de 2012.
<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0306453098000316>
- Coimbra, D. (2007). A personalidade dos Músicos. In F. Monteiro & A. Martingo (Coord.) , *Interpretação Musical : Teoria e Prática*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 153-168.
- Correia, J. S. (2007). Um modelo Teórico para a Compreensão e o Estudo da Performance Musical. In F. Monteiro & A. Martingo (Coord.) , *Interpretação Musical : Teoria e Prática*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 63-110.
- Cox, C. & Daniel Warner (Ed.) (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd
- Crispin, D. M. (2007). Some Noisy Ruminations an Susan Sontag's "Aesthetics of Silence". In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 127-140.

- Damásio, A. (2010) . *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*.
Temas e debates, Círculo de Leitores.
- Davison, J. W. & Correia J. S. (2002). Body Movement. In R. Parncutt & G. E.
Mcpherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative
strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, Inc. . 237-
252.
- Davison, J. W. & Gembris H. (2002). Environmental Influences. In R. Parncutt & G.
E. Mcpherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative
strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, Inc. . 17-30.
- Dicionário Universal Milénio – Língua Portuguesa (1999). Lisboa: Texto Editora
- Dixon, T. (2007). “Meditation is the Musick of Souls”: the silent Music of Peter
Serry (1613-1672). In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*.
Burlington, USA: Ash Publishing Company, 187-204.
- Dunsby, J. (2007). Webern e Estudos em Interpretação Musical: Questão? . In F.
Monteiro & A. Martingo (Coord.) , *Interpretação Musical : Teoria e Prática*.
Lisboa, Portugal: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética
Musical. 47-62.
- Doctor, J. (2007) . The Texture of Silence. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence,
Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 15-36.
- Felman, M. (2004). Sound, Noise, Varèse, Boulez. In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio
Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional
Publishing Group Ltd. 15-16.
- Fetterman, W. (1996). *John Cage’s Theatre Pieces. Notations and Performances*.
Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Florida State University. *Six Metamorphoses After Ovid*. Retirado da Internet em 10

de Junho de 2012.

<http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-09252005->

181930/unrestricted/CHAPTER_5_SIX_METAMORPHOSES_AFTER_OVID_O
PUS_49

Gabrielsson, A. & Mcpherson G. E. (2002). From Sound to Sign. In R. Parncutt & G.

E. Mcpherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, Inc. . 99-116.

Gabrielsson, A. (2005). Timing in music performance and its relations to music experience. In Sloboda, J. A. (Ed.) .*Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford : Oxford University Press. 26-51.

Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões* (Ed. Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (1980).

Griffiths, P. (1987). *Modern Music: A Concise History*. Jorge Zahar Editor, Ltda.

Griffiths, P. (2002) . *Modern Musica and After: Directions Since 1945*. Oxford: Oxford University Press.

Grout. D. J. & Palisca C. V. (1997). *História da Música Ocidental*. Gradiva Publicações Lda.

Gruson, L. M. (2005). Rehearsal skill and musical competence: does practice make perfect? . In Sloboda, J. A. (Ed.) .*Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford : Oxford University Press.

- Henri Tomasi . *AUTOBIOGRAPHY WITH A TAPE RECORDER*, interviews with his son (July 21, 1969). Retirado da Internet em 26 de Junho de 2012.
<http://www.henri-tomasi.asso.fr/en/about.php>
- Hill, M. (2007). Faith Silence and Darkness Entwined in Messian's "Regard du Silence". In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington USA: Ash Publishing Company, 37- 52.
- Hofstede, G. (2003) . Culturas e organizações - *Compreender a nossa programação mental*. Lisboa: Edições Silabo, Lda.
- Hornby, E. (2007). Preliminary Thought About Silence in Early Western Chant. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington USA: Ash Publishing Company, 141-154.
- Hucklebridge. F. H. et al. (1999). *The awakening cortisol response and blood glucose levels*. Life Sciences, 64 (11).)31-937.
- Hughes, E. (2007). Film sound, Music and the Art of Silence. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 87-96.
- Huxley, A. (2004). Theories. In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd. 3.
- Iporto- Agenda Cultural Metropolitana. Eventos: Tributo a John Cage. Retirado da Internet em 28 de Maio de 2012.
<http://iporto.amp.pt/eventos/420193320192019-tributo-a-john-cage-remix-ensemble>

- Johnson-Laird, P. N. (1988). Freedom and constraint in creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 202-219.
- Juslin P. N. & Persson R.S. (2002). Emotional Communication. In R. Parncutt & G. E. Mcpherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, Inc. . 219-236.
- Kerman, J. (1987). *Musicologia*. São Paulo, Brasil : Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Kirschbaum, C., Wust, S. & Hellhammer, D. (1992). *Consistent sex differences in cortisol responses to psychological stress*. *Psychosomatic Medicine*, 54 (6), 648-657.
- Lang, E.V. , Berbaum, K.S. & Lutgendorf, S. K. (2009). *Large-Core Breast Biopsy: Abnormal Salivary Cortisol Profiles Associated with Uncertainty of Diagnosis 1*. *Radiology*, 250 (3). 631-637.
- Lessard- Hébert, M. , Goyette, G. & Boutin, G. (2008). *Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lehmann A.C. , Sloboda J.A. , & Woody R. H. (2007). *Psychology for Musicians :Understanding an Acquiring the skills*. Oxford, England : Oxford University Press.
- Link, S. (2007). Going Gently: Contemplating Silences and Cinematic Death. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 60-86.
- Lossef, N. (2007). Silent Music and the Eternal Silence. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 205-222.

- Lossef, N. & Doctor J. (Ed.) (2007). *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company.
- Martingo, A. (2007). A Racionalidade Expressiva: Estrutura, Agógica e Dinâmica na Comunicação de Música Tonal. In F. Monteiro & A. Martingo (Coord.) , *Interpretação Musical : Teoria e Prática*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 133-152.
- Mauser, S. (2007). Prolegómenos à Fundamentação de uma Hermenêutica Musical. In F. Monteiro & A. Martingo (Coord.) , *Interpretação Musical : Teoria e Prática*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 37-45.
- Mills, J & Kemp A. E. (2002). Musical Potencial. In R. Parncutt & G. E. Mcpherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, Inc. . 3-16.
- Monteiro, F. (2007). Emmanuel Nunes “Litanes du Feu et de la Mer II” . In F. Monteiro & A. Martingo (Coord.) , *Interpretação Musical : Teoria e Prática*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 111-132.
- Moreira, J M. (2009). *Questionários: teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina, SA.
- Harper, N. L. et al. (2011). *Slow Down and Learn: Pianists and Memory*. Presentation at International Symposium on Performance Science . Toronto, Canadá. Association of European Conservatories.
- Hucklebridge *et al.* (1999). *A non-invasive High Sensitivity Salivary Cortisol Enzyme Immunoassay test was applied at various intervals on a normal day and compared to those during the days of the live performances* .Salimetrics

Naxos – The World's Leading Classical Music Group. *Person/Henri Tomasi*.

Retirado da Internet a 26 de Junho de 2012.
http://www.naxos.com/person/Henri_Tomasi/23886.htm

Ostrower, F. (2010). *Criatividade e Processos de Criação*. Petropolis, RJ, Brasil:

Editora Vozes Ltda. (Trabalho original publicado 1977).

Parncutt, R. & Mcpherson, G. E. (Ed.) (2002). *The Science and Psychology of Music*

Performance: Creative strategies for teaching and learning. Oxford: Oxford University Press, Inc.

Pereira, A. & Poupa C. (2008). *Como escrever um Tese, monografia ou livro*

científico usando o Word. Lisboa, Portugal : Edições Sílabo, Lda.

Potter, G.M. (1971). *The Rule of Chance in Contemporary Music*. Diss.; Indiana

University.

Potter, J. (2007). *The Communicative Rest*. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 155-168.

Porto Editora (2011). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto, Portugal.

Pressing, J. (2005). *Improvisations methods and models*. In Sloboda, J. A. (Ed.)

.Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition. Oxford : Oxford University Press. 129-178.

Quantz, J. J. (2001). *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber. (1752).

Rash, R. A. (2005). *Timing and synchronization in ensemble performance*. In

Sloboda, J. A. (Ed.) *.Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford : Oxford University Press. 70-90.

- Rocha, J. S. (2005). 14 Anotações Sobre a Música Contemporânea Portuguesa (MCP). In J. F. Branco. *História da Música Portuguesa*. Mem Martins, Portugal: Publicações Europa-América, Lda.
- Roberts, A. D. L. et al. (2008). *Salivary cortisol response to awakening in chronic fatigue syndrome*. The British Journal of Psychiatry, 184 (2). 136-141.
- Russolo L. (2004). The Art of Noises: Futurist Manifesto. In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd. 10-14.
- Ruttle, P. (2008). *Stress and the Role of Alpha-Amylase*. Retirado da Internet em 2 de Dezembro de 2012.
[Http://www.lepanoptique.com/sections/sciences/stress-and-the-role-of-alpha-amylase](http://www.lepanoptique.com/sections/sciences/stress-and-the-role-of-alpha-amylase)
- Sacks, O. (2008). *Musicofilia: Histórias sobre a Música e o Cérebro*. Lisboa, Portugal: Relógio de Água Editores.
- Sagi, M. & Vitanyi (2005). Experimental research into musical generative ability. In Sloboda, J. A. (Ed.) . *Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford : Oxford University Press. 179-194.
- Salimetrics (2010). High Sensitivity Salivary Cortisol Enzyme Immunoassay Kit. Retirado na Internet em 25 de Novembro de 2012.
<http://www.salimetrics.com>
- Schafer (2004). *The Music of the Environment*. In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd. 29-29.

- Septon, S. E. et al. (2000). *Diurnal Cortisol Rhythm as a Predictor of Breast Cancer Survival*. Journal of the National Cancer Institute, 92 (12). 994-1000.
- Sloboda, J. A. (Ed.) (2005) . *Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford : Oxford University Press.
- Slouka, Mark (2004) . Listening for Silence; Notes on the Aurak Life. In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd. 10-14.
- Soares, A. J. & Pereira, M. G. (2006). Cortisol como variável em psicologia da saúde. Retirado da Internet em 14 de Dezembro de 2012.
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6926>
- Stake, R. E. (2009). *A Arte da Investigação com Estudos de Caso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sundeberg, J. (2005). Computer synthesis of music performance. In Sloboda, J. A. (Ed.) . *Generative Process in Music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford : Oxford University Press. 52-69.
- Sutton, J. P. (2007). The Air between Two Hands : Silence, Music and Communication. In N. Lossef & J. Doctor (Ed.), *Silence, Music , Silent Music*. Burlington, USA: Ash Publishing Company, 169-186.
- Takemitsu, Tōru (2004). In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd. . 4.
- Tragtenberg, L. (1992) . Apresentação. In Boulez, P. *A Música Hoje*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva S.A. (Trabalho original publicado 1985).

The University of Arizona, 1993. *Annotated bibliography of selected unaccompanied saxophone literature*, by Brian Trittin Lynn, A. Mus.D. Retirado da Internet em 15 de Maio de 2012
http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/186269/1/azu_td_9328573_sip1_m.pdf

Universidade do Minho – Grupo 4 do MIE (2007). *O Estudo de Caso*. Retirado na Internet em 25 de Junho de 2011.
in: <http://grupo4te.com.sapo.pt/mie2.html>

Van Eck, M. et al. (1996). *The effects of perceived stress, traits, mood states, and stressful daily events on salivary cortisol*. Psychosomatic Medicine, 58 (5), 447-458

Varèse, E. (2004). *The Liberation of Noise*. In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd. . 17-21.

Verbo, Editorial (2006). *Dicionário Enciclopédico de Português*. Matosinhos Portugal, Portugal. QN – Edições e Conteúdos, S.A.

Vigotski, L.S. (2001). *Psicologia da Arte*. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Waeburton, D. (2004). In C. Cox & D. Warner Ed. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The continuum Internacional Publishing Group Ltd. . 5

Wang, S. & Aamodt S. (2009). *Cérebro – Manuel do Utilizador*. Lisboa, Portugal : Edições Pergaminho.

Wikipedia. *Flauta de Pã*. Retirado da Internet em 20 de Junho de 2012.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Flauta_de_pã

ANEXOS

ANEXO I - Documento Anexo à descrição do Teste Salivar do Cortisol

Cortesia do Departamento de Biologia da UA

Níveis de Cortisol Salivar em Músicos como Resposta Fisiológica ao Stress

Introdução

Neste estudo multidisciplinar, informação sobre processos comportamentais e sociais são complementadas com marcadores biológicos dos processos fisiológicos associados a situações potencialmente stressantes. Somos susceptíveis a factores externos e estes provocam alterações no organismo. Disso exemplo é o stress, capaz de provocar grandes alterações no organismo que podem mesmo afectar a saúde do indivíduo (Adam & Kumari 2009). A música está também fortemente associada à evocação de emoções (Khalifa et al. 2003) e pode também constituir um agente stressante, em contextos como a apresentação e aprendizagem de peças musicais complexas.

Neste trabalho, destaca-se então a averiguação dos níveis de cortisol salivar como resposta fisiológica do stress em músicos. O principal agente de stress avaliado é a apresentação de performances musicais e técnicas usadas na preparação das mesmas.

O Stress

O Stress pode ser definido como qualquer interferência que afecta o funcionamento do organismo (Alfano 2008). Ou seja, pode considerar-se a relação dinâmica entre o indivíduo e o ambiente, cujas exigências deste excedem a capacidade adaptativa do organismo. O corpo reage expressando, assim, uma resposta que aumenta o risco de desenvolvimento de um estado de doença (Soares & Pereira 2006). Normalmente esta resposta ao stress caracteriza-se por um aumento do ritmo cardíaco, aumento da pressão sanguínea, tensão muscular, irritabilidade e depressão (Ruttle 2008).

O stress pode ser definido sobre diversas perspectivas: ambiental, psicológica e biológica. A ambiental centra-se em eventos ambientais ou experiencias objectivamente associadas a exigências adaptativas substanciais. Por outro lado, a perspectiva psicológica foca-se nas avaliações subjectivas das próprias capacidades dos indivíduos para lidarem com exigências derivadas de acontecimentos ou experiencias específicas. Finalmente, a

biológica centra-se nos sistemas fisiológicos que são modulados por condições físicas e psicológicas (Soares & Pereira 2006).

A resposta fisiológica ao stress resulta da cooperação de dois mecanismos no organismo: o eixo hipotálamo-pituitária-adrenal (HPA) e o sistema nervoso autónomo (SNA) (Fig.1) (Alfano 2008).

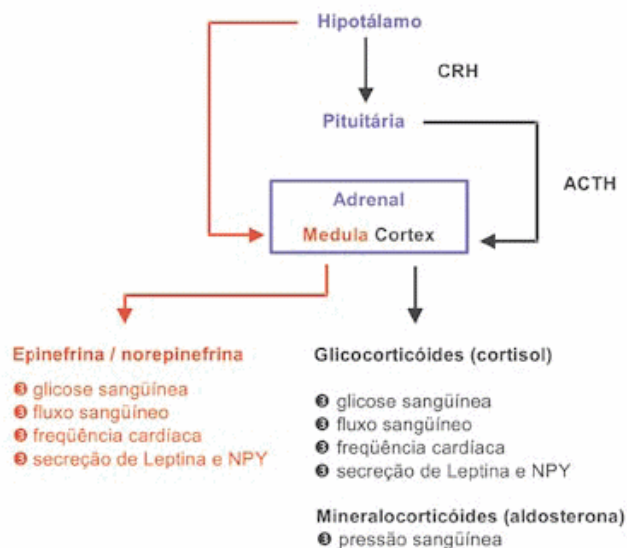


Fig. 1: Esquema representativo da resposta fisiológica ao stress. A vermelho vem sumariada a resposta do SNA e a azul-escuro a do eixo HPA. Imagem retira do site: <http://pt.engormix.com/> acessado a 2 de Agosto de 2011

A resposta ao stress pelo sistema nervoso autónomo, simpático (SNS) e parassimpático (SNP), ainda não se encontra bem estudada. Quando em situação de stress, o sistema nervoso simpático (SNS) é activado e as hormonas adrenalina e noradrenalina são libertadas na circulação (Fig.1), promovendo algumas reacções como dilatação das pupilas, aumento do ritmo cardíaco e inibição da digestão, e reflectindo assim a sua actividade. A activação deste ocorre quase imediatamente a seguir à experiência de stress para ajudar o corpo a lidar com a situação. Terminada a situação de stress, o SNP é activado e actua no organismo de forma a que regresse à normalidade (Ruttle 2008).

As hormonas acima referidas preparam o corpo para lidar com a agente stressante, e por esta razão, são do interesse dos investigadores à vários anos. A sua concentração apenas pode ser estimada através do sangue e urina, o que dificulta a sua avaliação. A activação do sistema SNA causa também alterações na libertação de nonpinefrina e epinefrina pela medula adrenal e/ou pelos terminais nervosos (Soares & Pereira 2006).

Estas hormonas são especialmente difíceis de medir no plasma e praticamente impossíveis de seguir directamente na saliva (Alfano 2008). Por outro lado, investigadores encontraram uma forma não evasiva e mais conveniente de medir a actividade do SNS, através da alfa-amilase, enzima encontrada na saliva. Esta apesar de não ser produzida directamente pelo SNS, tem sido correlacionada com este em diversos estudos, mas nem todos estabelecem necessariamente uma relação causal com o stress (Ruttle 2008). Neste estudo, esta enzima não foi avaliada.

Uma activação continuada e persistente deste sistema poderá culminar em doença. Descargas excessivas de epinefrina e norepinefrina induzem estados patogénicos associados à percepção do stress, como por exemplo supressão da função celular imune (Soares & Pereira 2006).

Quando o indivíduo experimenta uma situação de stress, o cérebro activa também a secreção de uma cascata de hormonas do stress reguladas pelo eixo HPA, uma destas hormonas é o cortisol (Fig.1). Esta pode provocar alterações fisiológicas que englobam a maioria dos sistemas do organismo, ajudando no fornecimento de recursos energéticos necessários para enfrentar uma situação de stress em mãos, e também para modelar outros componentes da resposta fisiológica ao stress (Adam & Kumari 2009).

Um certo nível de stress é necessário ao organismo para as actividades que “sustentam a vida”, portanto um certo nível de cortisol e alfa-amilase deve estar sempre presente no organismo. Contudo, estes níveis variam ao longo do dia. Cortisol e alfa-amilase aumentam em resposta ao stress, mas fazem-no de forma diferente e em tempos diferentes. O cortisol aumenta depois de acordar e decresce gradualmente ao longo do dia, ao passo que a alfa-amilase aparentemente reage de forma inversa (Ruttle 2008).

De facto um certo nível de stress é saudável, mas altos níveis de stress intenso podem levar a reacções negativas no comportamento, na saúde, no âmbito social e funções psicológicas. O stress pode conduzir a doenças mentais e psiquiátricas. E isto, por exemplo, tem grande peso na sociedade, tendo mesmo peso na economia de um país. Isto porque a doença do corpo da população acaba por se reflectir na produtividade e custos de saúde e consequentemente na economia (Ruttle 2008).

O stress psicológico pode levar a défices da função cognitiva e comprometimento dos processos de atenção, o que pode ter algumas consequências, por exemplo em sujeitos

submetidos a situações muito stressantes, como por exemplo, em socorristas que têm de estar no máximo das suas capacidades nestes momentos (Alfano 2008).

Pensa-se que o sistema neuroendócrino têm aqui um importante papel na ligação entre stress e problemas de saúde, constituindo o eixo HPA um importante caminho pelo qual factores sociais e psicológicos afectam a biologia e o bem-estar (Adam & Kumari 2009). Como anteriormente referido, aumentos razoáveis dos níveis de cortisol no organismo são saudáveis, mas uma repetida exposição pode provocar alterações no funcionamento do eixo HPA e consequentemente levar a outros efeitos adversos. Estudos existentes têm associado o eixo HPA ao desenvolvimento de uma variedade de condições clínicas, incluindo síndromes metabólicas, depressão, riscos de doenças cardiovasculares, declínio cognitivo diminuição da capacidades de aprendizagem e lapsos de memória (van Eck et al. 1996; Adam & Kumari 2009). Nos últimos tempos verifica-se também que até os menores factores de stress diário podem afectar a nossa saúde e bem-estar, e não apenas os grandes episódios stressantes (van Eck et al. 1996).

A Saliva desempenha um papel na fala e na deglutição, através da sua acção lubrificante, no paladar, através da sua acção dissolvente, e na digestão enzimática inicial, procedente dos seus constituintes (Nater et al. 2005). Através do desenvolvimento tecnológico, tornou-se possível analisar biomarcadores na saliva, de forma não evasiva em pesquisas relativas a processos relacionados com o stress, como medições de cortisol salivar (Salimetrics 2010).

De forma a combater os sintomas e doenças associadas ao stress, entre outras afectações que tem no organismo, é importante perceber os sistemas que estão envolvidos na sua resposta e medir a sua activação (Ruttle 2008). Neste trabalho, músicos serão expostos a potenciais situações stressantes, como recitais e performances musicais filmadas, avaliadas por júris externos e em alguns casos abertas ao público. O efeito do stress, especialmente a nível cognitivo, que nos músicos poderá por em causa o sucesso da aprendizagem e da apresentação, será aqui avaliado através da recolha de amostras de cortisol salivar.

Análise do cortisol Salivar como resposta fisiológica ao stress em músicos

O Cortisol

O Cortisol (Fig.2) é uma hormona corticosteróide da família dos glucocorticóides, produzida pela parte superior da glândula supra-renal do sistema endócrino (Fig.3). A sua síntese ocorre na zona fasciculata do cortex adrenal. Esta síntese é estimulada pela hormona adrenocorticotrófica (ACTH). Esta é produzida pela adeno-hipofise e a sua libertação é controlada pelo hipotálamo através da hormona libertadora de corticotropina (CRH). A biossíntese do cortisol pode caracterizar-se como um processo progressivo de quebra da cadeia lateral do colesterol (Fig.4). A ACTH actua no sentido de aumentar a conversão de colesterol a pregnenolona nas mitocondrias e elevar a concentração do conjunto enzimático SCC (clivagem da cadeia lateral) (Binkley 1995).

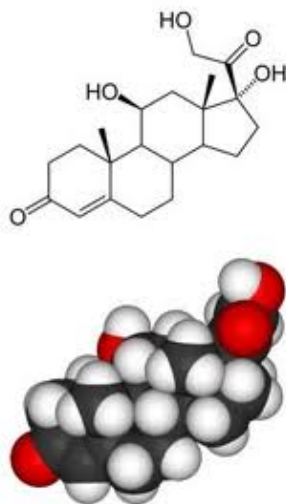
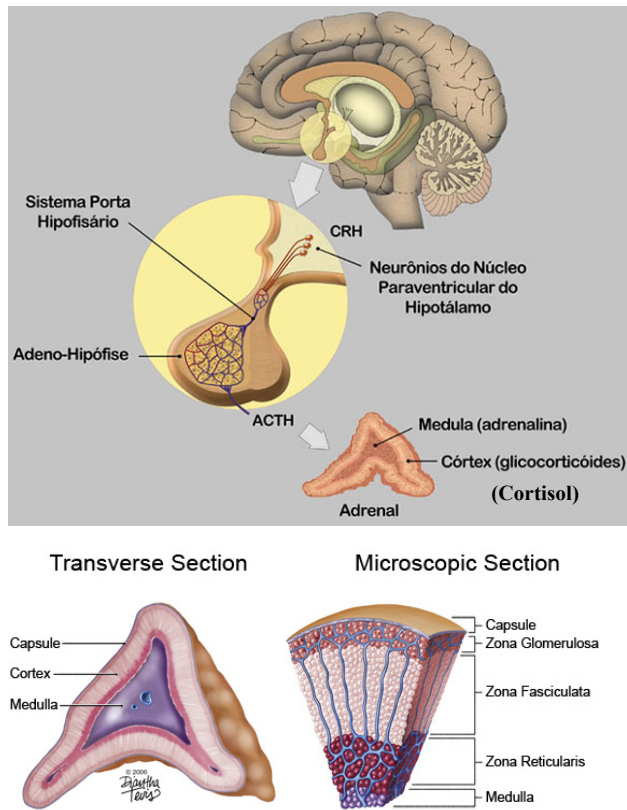


Fig. 2: Representação química e atômica do cortisol. Imagem retirada do site:
<http://fnquimica.forum-livre.com/t156-molecula-de-cortisol> acedido a 4 de Agosto de
2011



**Fig. 3: Representação do processo de produção do cortisol e secção transversal do córtex adrenal. Imagens adaptadas dos sites: [http://www.inec-
usp.org/cursos/curso%20VII/reatividade_eixo.htm](http://www.inec-usp.org/cursos/curso%20VII/reatividade_eixo.htm) e <http://imucos.wordpress.com/2010/04/27/adrenal-steroid-hormones/> acedidos a 20 de Agosto de 2011**

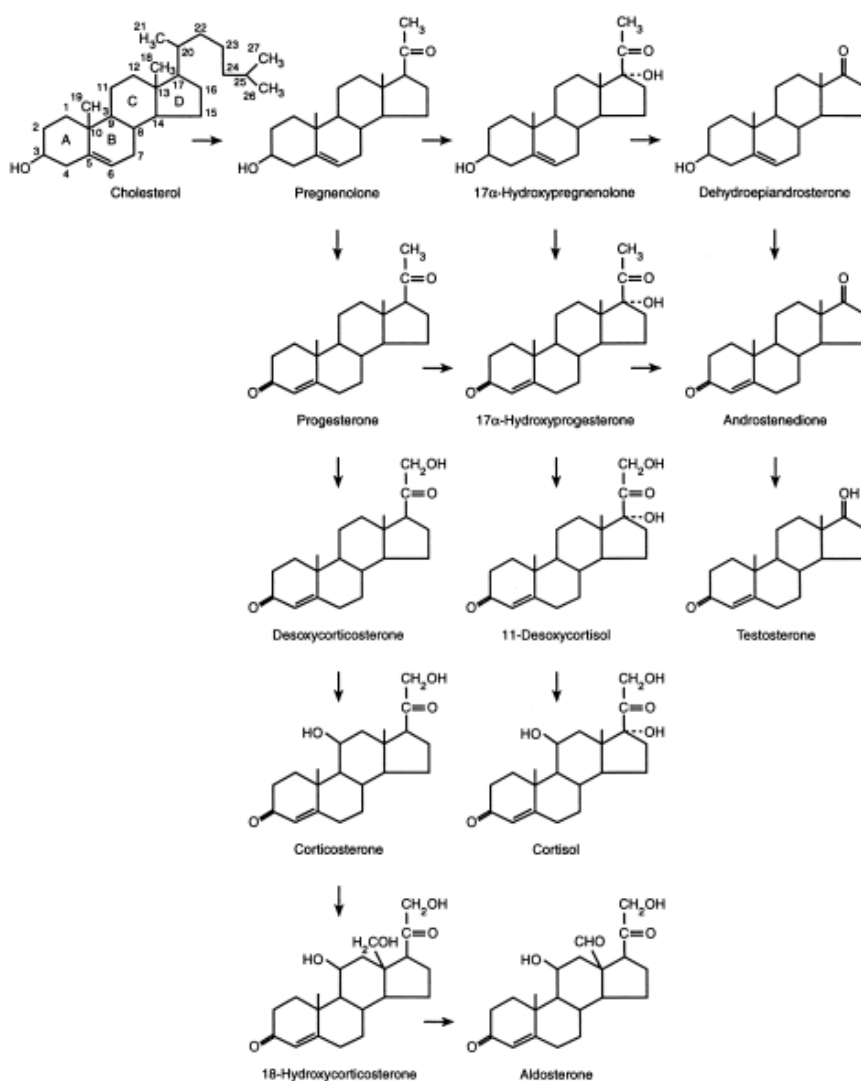


Fig. 4: Etapas da biossíntese do cortisol por alteração da cadeia lateral do colesterol.

Imagem radaptada do site:

<http://corticoidesetireoide12010.blogspot.com/2010/08/sintese-de-corticoides.html>

acedido a 22 de Agosto de 2011

O cortisol apresenta um ritmo diurno bem definido, sendo muito influenciado pelo processo de acordar. Este caracteriza-se então por altos níveis ao acordar, um aumento substancial (50 a 60%) no cortisol nos 30-45min após acordar (CAR - Cortisol Awakening Response), e um subsequente declínio destes níveis durante o resto do dia, atingindo mínimos de concentração por volta da hora de dormir (Soares & Pereira 2006; Adam & Kumari 2009). Um funcionamento saudável do eixo HPA, pensasse que necessita da presença de uma padronização diurna forte, e que desvios ao típico ciclo diurno dão

informações preciosas sobre as influências ambientais no eixo HPA e possuem um importante papel em processos de doença. O ritmo diurno do cortisol encontra-se então relacionado com ciclo circadiano do organismo, ciclo biológico do corpo com período de aproximado um dia (Adam & Kumari 2009).

Diversos elementos interagem para a manutenção do ciclo circadiano e capacitar o indivíduo de adequar o seu ciclo de sono vigília ao ciclo noite-dia da terra. Agentes como luminosidade, calor do dia, escuridão, redução da temperatura ambiental à noite, variações na incidência da luz no decorrer do dia, relógios, sons do ambiente externo permitem manter um ritmo de actividade, dentro do padrão circadiano. Também factores endógenos permitem a sintonia com o ciclo circadiano da terra. O organismo para permitir uma variação do biorritmo diário apresenta assim ciclos complexos de secreção hormonal e de neurotransmissores. Neste sentido é de destacar o efeito da luz no ciclo circadiano. Este estímulo vai também actuar sobre a glândula pineal, que irá secretar melatonina, uma neuro-hormona reguladora do ciclo vigília-sono. A secreção desta neuro-hormona segue um padrão influenciado pela luminosidade, atingindo o seu pico no início da noite, quando o individuo tende a entrar na fase do repouso (Fernandes 2006).

Outros hormonas com secreção vinculada ao ciclo vigília-sono têm papéis determinantes nesta periodicidade do ciclo circadiano. O cortisol e a insulina são, por exemplo, facilitadores do estado de vigília, por promoverem o aumento da taxa metabólica. Este ciclo vigília-sono é regulado por um biorritmo neuroquímico e funcional complexo, que não tolera desajustes bruscos e necessita de tempo de adaptação às mudanças impostas por novos hábitos ou por grandes mudanças de fuso horário. Em casos como os de trabalhadores nocturnos ou em minas e indivíduos com cegueira a actividade corporal desempenha um importante papel na manutenção do seu ciclo circadiano, que é próprio de cada indivíduo. É então o conjunto dos estímulos somato-sensoriais, como a posição erecta e os estímulos visuais, auditivos, olfactivos e gustativos que promovem o estado de vigília após processados pelo tálamo e pelo córtex cerebral (Fernandes 2006).

O aumento de Cortisol depois de acordar é independente da hora desse evento ou se este é induzido por um despertador ou é espontâneo, considerando-se uma resposta ao próprio processo de acordar. Um estudo que correlaciona os níveis de cortisol com os de glucose sanguínea sugere que este aumento após o acordar está relacionado com a resposta imune e ciclo circadiano da produção das células TH1 e TH2, em vez das exigências

metabólicas que capacitam o indivíduo para os desafios do dia, como anteriormente referido (Hucklebridge et al. 1999).

Apesar de seguir um ciclo circadiano, os níveis de cortisol no organismo aumentam em poucos minutos em resposta a uma situação de stress de forma a contrabalançar ou prevenir os seus efeitos negativos (Fig. 5) (C Kirschbaum et al. 1992; van Eck et al. 1996).

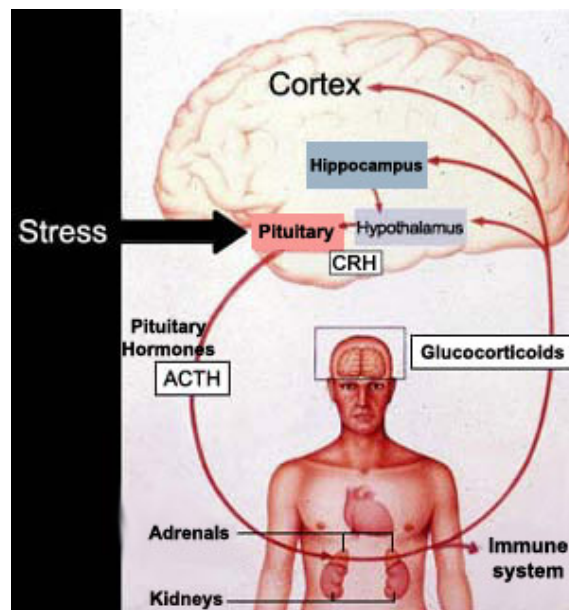


Fig. 5: Representação da Resposta Fisiológica ao Stress através da secreção de glucocorticóides, nomeadamente o cortisol. Imagem retirada do site: http://thebrain.mcgill.ca/flash/a/a_08/a_08_m/a_08_m_dep/a_08_m_dep.html acedido a 23 de Agosto de 2011

A presença de níveis moderados de cortisol durante o dia é necessário para a manutenção de vários processos fisiológicos básicos, como as funções cardiovasculares, gluconeogenese e função imunológica (Fig.6) (Salimetrics 2010).

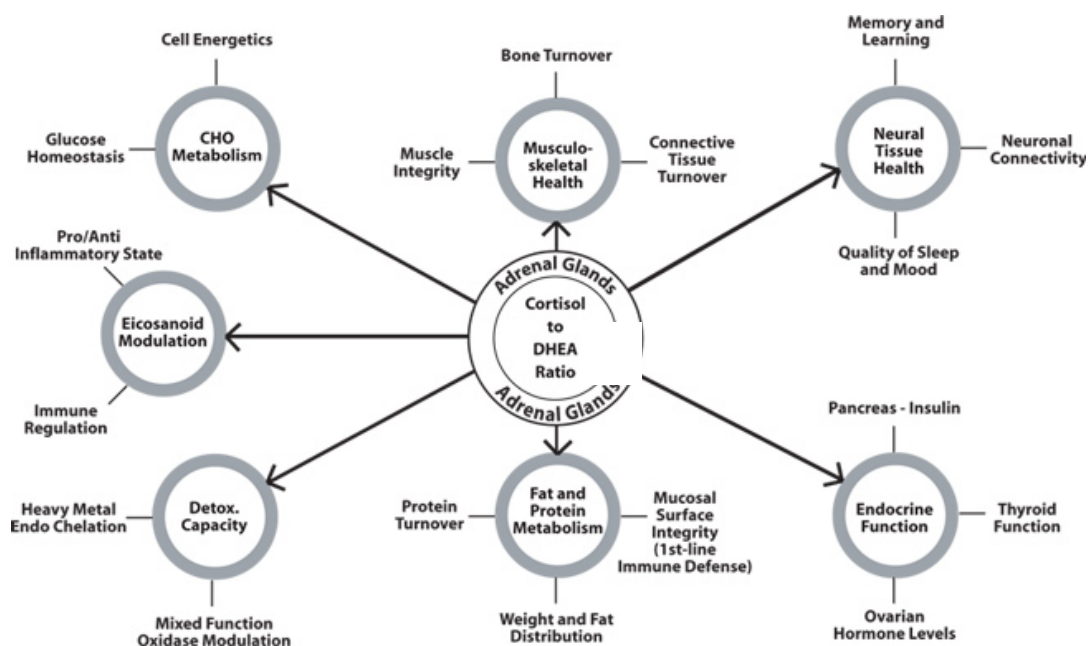


Fig. 6: Resumo das principais funções do cortisol no organismo. Imagem adaptada do site: <http://benpatwa.com/services/hormones/> acedido a 27 de Agosto de 2011

O cortisol promove a elevação de glucose no sangue, sendo um dos estimuladores da gluconeogenese, levando á produção de glicogénio a partir de fontes não-carbohidratadas no fígado. Este glucocorticóide tem também efeitos no metabolismo proteico, aumentando a síntese de proteínas e RNA no fígado, levando ao aumento de aminoácidos em circulação (Soares & Pereira 2006).

No sistema imunitário, o cortisol desempenha também um importante papel. Este quando em altas concentrações promove a imuno-supressão, interrompendo a síntese proteica, incluído de imoglobina. Isto estende-se também à alteração das concentrações de eosinófilos, linfócitos e macrófagos em circulação. Por outro lado, níveis altos de cortisol levam também à atrofia do tecido linfoide do timo, baço e nódulos da linfa, bem como ao aumento da apoptose dos linfócitos. Desta forma, o cortisol influencia directamente a resposta imune aos anticorpos, diminuindo a produção de citocinas, inibindo a actividade das células TH1 e TH2, o que suprime a resposta imune mediada pelas células T (Soares & Pereira 2006).

No tracto gastrointestinal, o excesso de cortisol pode levar á ulceração da mucosa gástrica, por causa da sua acção estimulante na secreção gástrica (Soares & Pereira 2006).

Por exemplo, o hipercorticismo (níveis constantemente altos de cortisol) está na origem do Síndrome de Cushing, e o hipocorticismo está associado à Doença de Addison, que se caracteriza por uma desordem nas glândulas adrenais (Binkley 1995).

Um sinal de desregulação na resposta endócrina ao stress é um ciclo circadiano do cortisol alterado. Neste ciclo, estas têm sido associadas a agentes stressantes psicológicos. Indivíduos fisicamente saudáveis com alterações no ciclo circadiano do cortisol têm sido caracterizados como cronicamente stressados e ritmos aberrantes associados à depressão (Keavney et al. 2005). No geral, estes estados associam-se principalmente a altos valores de cortisol, mas alguns estudos demonstram que em indivíduos com Stress Pós Traumático estes valores tendem a ser baixos. Nestes casos de trauma sugere-se que a elevação aguda do cortisol produziria um ambiente tóxico na região hipocampal, levando à destruição dos receptores neuroquímicos. Isto pode explicar o motivo pelo qual vítimas de violação com historial de violência apresentam níveis mais baixos de cortisol do que os encontrados em vítimas de violação sem este historial (Soares & Pereira 2006).

No entanto, como já se referiu, níveis adequados de cortisol no organismo são saudáveis e necessários à sua manutenção, assegurando uma fonte adequada de glucose aos tecidos e em particular, às células nervosas. Por outro lado, alterações de curto prazo na função imune são também adaptativas, uma vez que, a diminuição das concentrações plasmáticas de populações periféricas de eosinófilos, linfócitos e macrófagos, potenciando assim a sua deslocação rápida para os locais alvo e uma resposta imune mais eficaz (Soares & Pereira 2006).

O stress, que desencadeia um aumento dos níveis de cortisol independentemente do ciclo circadiano, conduz assim a mudanças fisiológicas, emocionais, cognitivas e comportamentais. Estudos revelam que há uma forte relação entre depressão e redução da produção de linfócitos e da actividade das células NK (natural killers). Desta forma, depressão e acontecimentos adversos da vida podem aumentar o risco do desenvolvimento de doença devido ao défice imunológico induzido no indivíduo. Assim se compreende que o efeito do cortisol no organismo depende da sua concentração e duração da exposição das células alvo. Consequentemente o stress está então implicado no desenvolvimento de diversas patologias, como as de cariz psicológico, e agravamento de doenças, como o cancro, doenças infecciosas e doenças auto-imunes (Soares & Pereira 2006).

O cortisol aumenta então com o stress devido à activação do HPA e à libertação de cortisol pelo córtex adrenal. Esta activação tem sido demonstrada em situações como falar em público (Alfano 2008; Soares & Pereira 2006). O cortisol na forma biologicamente activa possui pequenas dimensões e é altamente lipo-solúvel, podendo difundir-se através das membranas celulares até à saliva. Consequentemente o fluxo salivar tem pouca ou nenhuma influência sobre os níveis médios de cortisol e estes são representativos dos níveis plasmáticos desta hormona no organismo. Por isto, o cortisol salivar tem sido amplamente estudado como um indicador da resposta ao stress. Outra grande vantagem do estudo do cortisol na saliva é o facto de não usar procedimentos stressantes ou invasivos, não necessitando de pessoal médico para a sua colheita. Assim esta técnica dá a possibilidade aos investigadores de estudarem esta hormona do stress, sem os problemas da reactividade, constrangimentos práticos ou éticos inerentes aos métodos de colheita de sangue e urina (Soares & Pereira 2006).

Através do cortisol salivar é possível avaliar vários parâmetros associados à variabilidade do cortisol num organismo. O tamanho do CAR (diferença entre os níveis obtidos 30-45 minutos após acordar e os níveis obtidos ao acordar), por exemplo, tem sido correlacionado com uma variedade de processos psicossociais e problemas de saúde. Ambas, a ausência do CAR ou um CAR muito elevado, foram associados a negativos impactos na saúde e bem-estar. O achatamento da curva do cortisol diário associado ao baixo declive do cortisol ao longo do dia, tem sido relacionado quer ao stress crónico quer a agudo stress psicológico, doenças clínicas e aumento de mortalidade de cancro da mama (Adam & Kumari 2009).

Um outro parâmetro analisado é a área sobre a curva do cortisol durante o dia, elucidando sobre a exposição total do organismo ao cortisol num dia. Outra medida comumente analisada é a reactividade do cortisol ao stress momentâneo (elevações no cortisol acima do normal diário para uma dada pessoa num dado momento) (Adam & Kumari 2009). Este último parâmetro é o de maior interesse neste trabalho, uma vez que o cortisol aumenta tipicamente face a uma situação de stress após 10 minutos de exposição e depois regressa gradualmente aos valores normais (Ruttle 2008).

Devido à complexidade das peças musicais, provas e recitais, estas podem ser episódios especialmente stressantes para os músicos. Uma vez que o stress psicológico tem sido associado a défices cognitivos, lapsos de memória e problema de atenção, este pode

ter sérias consequências na capacidade de aprendizagem (Alfano 2008) e consequentemente na performance de músicos. Neste sentido, o cortisol torna-se particularmente interessante devido à sua ligação aos comportamentos baseados na emoção (Soares & Pereira 2006).

Desta forma, este trabalho constitui uma abordagem interdisciplinar complementada com dados biológicos objectivos. Assim, este estudo incide especialmente na estimação de níveis de cortisol em músicos durante as suas performances, para avaliar o impacto destes episódios que podem ser potencialmente stressantes para o organismo. Perceber estes processos é um dos primeiros passos para promover o bem-estar e minimizar os impactos do stress no organismo e consequentemente na prestação de músicos, e não só.

ANEXO II

Os questionários das entrevistas

Questionário 1: elaborado para a Entrevista ERC1

Introdução:

O entrevistador toma o cuidado particular de se identificar, de explicar o porquê da entrevista e os seus objectivos, explica porque escolheu o entrevistado e tenta sempre com um vocabulário acessível estimulá-lo, dividindo com este as suas expectativas.

1. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

A) És músico?

B) Já conhecias a obra John Cage 4'33''?

C) Já alguma vez a interpretaste?

2. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

D) Podes descrever o que sentiste?

E) Sentiste sempre o mesmo ou foi variando por fases?

F) Podes descrever essas fases?

G) Podes descrever o que sentiste ao teu redor? Relativamente aos outros ouvintes?

H) Escolherias a Obra para um teu recital? Porquê?

3. Questões relativas à performance de um instrumento a solo.

I) Agrada-te a ideia de um recital todo a solo? Porquê?

J) Agradaram-te as obras interpretadas? Porquê?

L) A minha investigação está relacionada com o silêncio. O que pensas do silêncio?

M) No recital houve silêncio? Qual?

Questionário 3: elaborado para a Entrevista EEXP1

Introdução: Contextualização do âmbito e dos objectivos pretendidos com a investigação e a entrevista.

A)procura-se que este estudo seja um contributo que permita reunir um sem número de elementos e dúvidas pertinentes. Nesse sentido o que pensa ser importante ouvir dos performers sobre o silêncio?

B) O que pensa ser pertinente questionar aos compositores?

C) Neste capítulo das entrevistas existe também a intenção de questionar artistas envolvidos num sem número de actividades de criação artística contemporânea. Nesse sentido o que julga importante aferir?

Questionário 4: elaborado para a Entrevista EMJC

Introdução: Contextualização do âmbito e dos objectivos pretendidos com a investigação e a entrevista.

Secção 1: Relativa ao contexto estético e histórico da Obra

- A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?**
- B) Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?**
- C) Para ti o que é a interpretação desta obra?**

Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com a performance da Obra J. Cage 4'33'' - Interpretação Remix Ensemble 2010

- D) Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33'?**
- E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?**
- F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?**
- G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?**

Secção 3: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance

- H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?**
- I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?**

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

L) Pode esta ser transportada para a performance a solo?

Questionário 5: elaborado para a Entrevista ECOM

Introdução: Contextualização do âmbito e dos objectivos pretendidos com a investigação e a entrevista.

- A)assim é objectivo desta entrevista refletir sobre a necessidade de gestão do Silêncio numa situação de performance a solo, neste sentido: como compositor já tinha refletido sobre esta problemática?**
- B) Como compositor está atento aos desafios da performance e da gestão do Silêncio das suas obras musicais?**
- C) Considera que estes desafios poderão ser definidos de prioridades?**
- D) Nos momentos em que escreve Silêncio numa obra para um instrumento a solo, o que procura obter, observar no performer?**
- E) Pensa que existe necessidade de uma postura específica? Ou esta deve partir do performer?**
- F) Como compositor , o que é o Silêncio para si?**
- G) Como compositor : existe Silêncio na composição?**
- H) Pode descrever que tipos de Silêncio existe em composição para um instrumento a solo?**

Questionário 6: elaborado para a Entrevista EART

Introdução: Contextualização do âmbito e dos objectivos pretendidos com a investigação e a entrevista.

Secção 1: Relativa ao contexto estético e histórico do Silêncio na forma de Arte em estudo.

- 1. O que é o Silêncio para ti?**
- 2. Na tua área de criação, o Silêncio é importante?**
- 3. Consideras a forma como tratas o Silêncio especial? Nas tuas concepções/criações ele ocupa um lugar de destaque?**
- 4. Essa importância vai variando? Como? Porquê?**

*Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance
(Corpo comum à secção 3 da entrevista EMJC)*

- 5. Existe necessidade de gestão de Silêncio?**
- 6. Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?**
- 7. Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?**
- 8. Pode esta ser transportada para a performance a solo?**

ANEXO III

Transcrição das entrevistas realizadas no âmbito dos estudos exploratórios 2.

Entrevista Estudo Exploratório 2

Entrevista livre semi-conduzida

1. Entrevista ao compositor LUÍS TINOCO

30.06.2011

Introdução: Contextualização do âmbito e dos objectivos pretendidos com a investigação e a entrevista.

A) ... procura-se que este estudo seja um contributo que permita reunir um sem número de elementos e dúvidas pertinentes. Nesse sentido o que pensa ser importante ouvir dos performers sobre o silêncio?

LT (Luís Tinoco) - Antes de responder, precisava que tu concretizasses um bocadinho melhor qual é a tua ideia sobre o silêncio performativo, porque é um conceito um bocado vago.

São todos os tipos de silêncio que estão directamente relacionados com a performance e, no meu caso, na minha investigação, na *performance* a solo, seja uma pausa, seja um intervalo entre andamentos, seja um silêncio, do ponto de vista estético, inócuo, que é meramente de necessidade técnica... todos os silêncios que estão envolvidos numa *performance*. Todo o tipo de silêncio: por necessidade técnica, por necessidade

composicional, silêncios estéticos, silêncios que podem ser inócuos do ponto de vista estético.

LT - O silêncio performativo técnico é o mais fácil de perceber e é o que oferece menos dúvidas. Se há um silêncio que existe por uma razão técnica, nós sabemos até que, muitas vezes, muitos dos silêncios surgem porque o próprio intérprete recomendou ao compositor que revisse alguma parte daquilo que escreveu, porque precisa precisamente de respirar ou quer mais tempo para mudar do oboé para o corne inglês. Esse silêncio não oferece qualquer dúvida para mim e é o mais linear de todos, do ponto de vista da *performance*.

LT - O silêncio mais complexo é aquele que ultrapassa o poder de decisão, de escolha do intérprete, obviamente, dando como facto adquirido que o intérprete não é só uma pessoa que executa as notas escritas, mas é também alguém que interpreta e, de certa forma, reinventa o texto musical. Ninguém quer, e acho que os compositores que quiserem isso, se calhar, estarão um pouco equivocados, mas, na minha opinião, um compositor não deve querer, não deve desejar, que o intérprete seja apenas um executante das notas e, nesse sentido, eu, pelo menos, sou francamente receptivo a todo o tipo de sugestões que me sejam dadas pelos intérpretes, quer seja por razões técnicas, as tais simples de que falámos há pouco, quer seja por razões até da leitura que o intérprete fez da música e da interpretação que querem introduzir na obra e tudo isso, obviamente, muitas vezes, é extremamente enriquecedor. Portanto, quando entramos numa fronteira entre a decisão do intérprete, como o indivíduo que tem liberdade para reinterpretar o texto, recriar, reinventá-lo, etc., na relação que isso estabelece entre a sua vontade e a integridade do texto que cumpre respeitar – porque se alguém não fez assim e não fez assado, por alguma razão foi.

É a velha questão à qual a musicologia se dedica nos dias de hoje, que é o problema da notação musical e de até que ponto as fronteiras se esbatem ou onde é que começa a fronteira do compositor e a do instrumentista.

LT - Eu tenho um defeito que é, sendo compositor, a minha primeira tendência é defender o texto musical tal como ele está escrito, porque, aliás é uma das coisas que estou sempre a

dizer aos meus alunos, a notação não é perfeita, nunca é perfeita. A mesma ideia musical pode ser notada de mil e uma maneiras e, conseqüentemente, todos nós sabemos que muitas vezes o compositor escreveu assim, mas podia ter escrito assado, a mesma ideia, com o mesmo resultado ou com *nuances* que podem ter maior ou menor importância, dependendo dos casos, etc. Mas, se eu acho que isso é um argumento válido, que é: sendo que a notação não é uma ciência exacta e, como tal, o intérprete tem o direito de pensar sobre o que seria, o que estava por detrás da forma como isto foi notado, que era para ser interpretado assim ou assado, etc. Acho que, em última análise, na dúvida, se deve tentar cumprir ao máximo aquilo que está indicado pelo compositor, porque ele é o pai, ou a mãe, da coisa.

B) O que pensa ser pertinente questionar aos compositores?

LT - Tens o caso do György Kurtág, que é por de mais evidente que ele desenvolveu uma notação; as peças de piano que ele fez... É uma colecção... é uma sucessão de estudos graduais, desde os mais fáceis aos mais difíceis, é quase como um método didático, ultrapassa largamente isso. Mas no caso dos livros... que já devem ter para aí nove volumes, ou se calhar até mais, são pequeníssimas peças, são miniaturas que ele vai compondo, em que umas são extremamente fáceis, outras são extremamente difíceis, e que não estão agrupadas por esse critério, estão agrupadas por outros critérios. E muita da notação que ele faz, gráfica, principalmente, é notação Kurtág. E nomeadamente em relação aos silêncios, por exemplo, em tudo quanto é fermatas, ele tem vários tipos de fermatas que faz, vários tipos de vírgulas e de respiração, etc. e uma pessoa tem que estudar a notação do Kurtág, antes de interpretar aquelas obras. E eu nunca assisti a isso, mas sei por pessoas que já trabalharam com ele, que ele é um tipo chatíssimo a trabalhar com os intérpretes, porque é de uma exigência atroz e que os faz sofrer as estopinhas até os intérpretes fazer exactamente aquilo que ele queria. Mas eu antes de responder à tua pergunta da questão sobre o que é que um compositor diria a um intérprete para perguntar a um compositor...

Digamos que estarias a falar não na tua vertente de compositor, mas de pedagogo, como intelectual, como alguém que pensa sobre a música, que me poderia dar uma

perspectiva... Há sempre sugestões muito interessantes, porque eu não quero cometer a arrogância de... Uma investigação é um campo aberto, não quero cometer a arrogância de apresentar uma estrutura fixa de uma dissertação, de uma investigação, sem saber o que é que eu posso estar a prescindir, ou o que é que eu posso estar a ignorar e uma coisa é ignorar para não perder objectividade, outra coisa é ignorar por ignorância e isso é o que eu não quero cometer.

LT - Mas repara, o campo de estudo – e por isso é que eu te pedia para seres um bocadinho mais específico – em que te envolveste neste projecto é de uma profunda subjectividade e ele é tanto mais rico, quanto mais livre for e, consequentemente, quanto mais subjectivo se torne. Não estás a fazer um estudo científico sobre uma coisa, que nós possamos no final quantificar de uma forma exacta, nomear “é assim, daí se conclui que”.

Não, não, nunca irei chegar a esse tipo de conclusões, não é o objectivo da dissertação.

LT - Estás de facto a lidar com uma matéria que é de uma subjectividade incrível. Talvez antes de entrares mais no concreto, queria fazer talvez só um bocadinho uma contextualização, voltar um bocadinho atrás. Deixa-me fazer só um parêntesis. Eu lembro-me de uma história que me contaram há uns anos, de um recital a solo do Keith Jarret, em que ele tinha estado – quem me contou isto até foi um músico de jazz, de alto gabarito, portanto, não estamos a falar de um homem que gosta dessa música e que tenha ficado com essa impressão.

Contou-me que tinha ouvido um recital do Keith Jarret e que a dada altura havia – não sei se tu já ouviste o Keith Jarret, mas a característica que ele tem é que é daqueles casos raríssimos de músicos que têm uma fluência, um caudal, que parece que é inesgotável e onde a hesitação parece que não existe. Tu vês, por exemplo, naqueles célebres concertos em que ele improvisa, o concerto de Paris... o concerto do Japão, etc., em que eles, muitas vezes, pára e é capaz de estar ali durante cinco minutos à volta da mesma sequência a fazer uma coisa quase que básica, comparando com outras, está ali em loop, a ganhar energia, parece que está ali a pensar para onde é que vai e, de repente, sai e tem dez, vinte compassos perfeitamente... uma explosão de harmonia, de imprevisibilidade, de riqueza a

todos os níveis. Mas uma coisa que normalmente não encontras nos solos e nos improvisos de músicos com o Keith Jarrett é dúvidas de, de repente, ficares... “ai, ele aqui está um bocadinho”...

A hesitar...

LT- A apanhar papéis, como às vezes se diz. Não, o homem tem uma rapidez de raciocínio e de execução absolutamente... eu não direi únicas, mas raras. E parece que nesse recital que ele deu, houve um momento em que fez uma pausa; foi um silêncio no meio de um improviso e que essa pessoa que me contou a história interpretou como sendo uma coisa raríssima no ?? (*imperceptível na gravação*), que é ali, de repente, houve uma hesitação, uma branca, o que lhe quisermos chamar. No entanto, depois, passando uns dias, sai uma crítica no jornal em que se falava da pausa mística do ??? (*imperceptível na gravação*).

Esta anedota tem um aspecto que diz um bocadinho de tudo sobre esse problema com que tu te estás a confrontar, que é aquilo que para uns – e estamos a falar de músicos – terá sido uma hesitação, para outros terá sido um momento mágico, uma respiração. Portanto, entramos num campo, numa fronteira, onde as leituras e a subjectividade é de tal ordem que o melhor é nós acreditarmos profundamente nas nossas convicções e naquilo que julgamos ser o mais correcto e seguimos esse caminho, mas dando, vá lá, como adquirido que muitas dessas coisas em que acreditamos e que devemos defender não são equações matemáticas.

Isto vem muito a propósito... Eu estou a fazer a contextualização teórica da investigação e é algo que me está a ser muito caro, porque eu não sabia em mim, não conhecia em mim tanto fascínio por esta parte das metodologias de investigação e sobre a investigação propriamente dita. Isto fazendo um enquadramento muito simples, eu estou a fazer uma investigação que é chamada investigação intrínseca. Intrínseca, porque é algo que está dentro de mim, é uma dúvida própria, minha e só minha, em que o silêncio acaba por ser como um naturalista que descobre um espécime novo, passa a ser um bocadinho o meu ponto de partida e o meu ponto de chegada e, no fundo, a dissertação e a investigação vão resumir-se a um espécime

único, muito próprio, muito... é subjectivo, mas de certa forma também é objectivo, porque eu descrevo só aquilo que me interessa. Há coisas incontornáveis, como por exemplo falar sobre os 4'33'' do John Cage, experiências engraçadíssimas que eu já fiz na Universidade de Aveiro com a obra do John Cage, com a monitorização dos nossos sinais vitais e recolhas de teste cortisol, de níveis de ansiedade... São coisas interessantíssimas e que dão resultados. Fiz também uma experiência já com crianças, pré-adolescentes, em que nenhum deles consegue ficar... já cheguei à conclusão que nenhum deles em duas das brincadeiras, dois desafios, que fiz com eles, nenhum deles aguenta ficar em situação de silêncio e imobilidade por muito mais que um minuto. Agora interessa-me saber o porquê disso e o que é que poderá acontecer naquela barreira entre um minuto e os 4'33'' e também saber o porquê dos 4'33''. Já tenho alguns dados a esse nível, mas basicamente eu não pretendo dissertar do ponto de vista filosófico-estético. O único capítulo que eu tenciono dedicar à parte filosófica é mais da parte da sociologia do que da filosofia, embora elas se intersectem numa certa fase, num certo momento, que é a parte da evolução do conceito de silêncio em sociedade. Sabemos que existe, é muito fácil de comprovar, mas o porquê da evolução que, nos últimos 30, 40 anos, o silêncio tem tido na própria definição semântica de silêncio e é um bocado sobre isso que pretende dissertar. Mas em relação à música, eu pretendo, dentro da complexidade que tu dizes, pretendia, não sei se vai ser possível, eu ainda estou numa fase embrionária, dizer “eu sou um *performer*, eu sou músico e, então, na *performance* do oboé solo temos este tipo de silêncio, este silêncio e este silêncio” e saber quais são, digamos, os que podem ou não afectar a qualidade de uma *performance*. A sua gestão, sendo ela feita, bem ou mal feita, pode afectar ou não a qualidade de uma *performance*.

LT - Mas, repara, esse é um assunto que... Aplica-se tanto ao silêncio como em relação a outros critérios da *performance* musical – e eu já vou concretizar –, que se torna virtualmente impossível tu chegares a conclusões, que não sejam as conclusões de diferentes escolas, de diferentes correntes de pensar ou executar a música.

Eu lembro-me de um caso muito concreto, quando estive no júri do Prémio Jovens Músicos, no ano passado, em que houve um candidato que apareceu a fazer uma obra de Bach, se não me engano, toda ornamentada e cheia...

Era Vivaldi, “Dó Menor”.

LT - E lembro-me na altura de tanto tu como o outro elemento do júri ficaram um pouco incomodados com o excesso de ornamentação e a falta de respiração, etc. em torno daquela obra. No entanto, tanto um como o outro sabiam que aquilo que estava a acontecer àquele candidato, que aquele candidato estava a estudar o instrumento numa escola, num país europeu, onde a corrente de interpretação da música barroca passa por aquilo.

Era aquela noção de virtuosismo.

LT - Ora aí está. Aquilo que vocês dois nesta geografia, neste contexto histórico de primeira década do século XXI, etc. interpretaram como algo que vos incomodou, a uns quilómetros de distância daqui, noutro país europeu e noutra escola, etc. isso é tido como a forma correcta.

Ainda é cultivada como a forma correcta.

LT - Portanto, todos esses aspectos performativos, entre os quais se inclui o silêncio, temos que aceitar que qualquer opção do *performer*, no sentido de o alargar ou de o encurtar em relação àquilo que está escrito, de lhe dar uma expressão mais ou menos afectada, mais ou menos sóbria, de ser mais ou menos rigoroso – e aqui estou a pensar na quantificação matemática, de quanto tempo é que durou aquilo em relação ao que estava escrito –, tudo isso têm que ser opções do intérprete e é a sua inteligência, a sua sensibilidade, etc. que podem ajudar a construir uma obra e, se ela tiver qualidade, fazerem-na subir mais um patamar, ou dois ou seja quantos for nessa qualidade ou, por vezes, tragicamente, destruí-la se as opções não estiverem em sintonia com o espírito da peça, com a ideia que o compositor teve, etc.

LT -A questão do silêncio tem manifestações diferentes de compositores para compositores e, muitas vezes, se tu reparares, quando um compositor pensa no silêncio na música, não o pensa tanto do ponto de vista performativo, mas mais do ponto de vista estético ou do ponto de vista estrutural e é aqui que a porca torce um bocadinho o rabo. E era aqui que eu há pouco estava a começar, que era, por mais que o intérprete tenha liberdade, e eu acho que a tem, de interpretar e reler a obra, etc., há sempre uma fronteira que é a do criador, de quem escreveu aquilo, se ainda estiver vivo, se houver dúvidas, pega-se no telefone, envia-se um *e-mail*, esclarece-se. Claro está que ao Vivaldi não podes perguntar absolutamente nada. E depois ainda há um terceiro elemento, que eu ia há pouco referir, que é o elemento do público, a forma como o público interage com esses silêncios e que, às vezes, pode ir completamente contra a ideia do criador e/ou do intérprete.

Lembro-me do caso particular de há uns anos, ter visto, em Lisboa, a Maria João Pires a tocar Bach e Schubert e de ela ter assinado um texto bastante poético, nas notas de programa, no qual pedia encarecidamente ao público que se abstinésse de bater palmas. Aquilo tinha de ser uma música que quase que tinha de ser um momento de ritual, já não sei propriamente qual é que era a argumentação dela, mas não só entre andamentos, mas também entre obras, etc., que pedia às pessoas que não batessem palmas, porque queria que aquilo tudo tivesse lá uma certa aura, uma certa contemplação. Eu, na altura, li, concordei e decidi respeitar. Aquilo saiu tudo falhado, em primeiro lugar, porque houve um problema com a cortina, que não abria, e então, repara, quando tu preparas uma encenação, com toda aquela aura e depois o concerto não há meio de começar, o recital não há meio de começar, porque só começou para aí à quinta ou à sexta vez é que a cortina abre, estás a destruir logo, como um acidente, uma coisa que foi perfeitamente imprevisível toda essa *performance*, toda essa teatralidade.

Geralmente, os acidentes acontecem.

LT -Mas depois ainda foi mais destruída porque as pessoas não queriam fazer o silêncio entre as peças, as pessoas não respeitaram a vontade da Maria João Pires, entre cada peça, porque simplesmente desatavam a bater palmas. E depois, na altura, houve uma certa discussão, houve pessoas que até ficaram irritadas, porque se ela pediu o silêncio, por que

razão é que as pessoas não respeitaram? Eu disse assim “mas por que é que ela foi pedir o silêncio, se as pessoas naturalmente têm essa necessidade de se manifestar daquela forma e há(*gravação imperceptível*) e há toda uma prática, não só da música, mas também da escuta da música, que tem determinado tipo de convenções e que as pessoas dificilmente conseguem contornar, etc.

Portanto, há aqui três dimensões que eu acho que se notares o que é que o Keith Jarrett estava a fazer, eu aconselhava-te já a pensar: a dimensão *performer*, compositor e receptor, que é o público. Porque estes três elementos interferem na forma como essa obra vai existir naquele dado momento, naquele particular dia, daquela récita, etc.

Do ponto de vista do compositor, há pouco, eu chamei a tua atenção para dois níveis: o nível poético e o nível estrutural. E eu conheço muitos compositores e os cérebros têm muita tendência a dividir-se e já há o célebre artigo do Schönberg no qual ele desmistifica um bocadinho a separação a preto e branco dessas duas coisas, da razão e coração, na música, no célebre artigo do “Art or Brain in Music”. E, de facto, as coisas não podem ser divididas entre o compositor do coração, o compositor da poesia e o compositor da razão, da quantificação e da matemática e da estrutura. Nós sabemos, por exemplo, que o Bach era um compositor de estruturas e era também um compositor da poesia e da beleza quase que inultrapassável.

Mas eu vejo isso muito, não só como professor de composição, portanto a um nível académico – pondo agora a nossa discussão a um nível muito académico –: não só ao nível dos professores de composição, mas também ao nível dos alunos de composição, quando se fala de silêncio, normalmente os compositores têm tendência a seguir um de dois caminhos: ou o caminho mais herdeiro de compositores como John Cage, como Morton Feldman, como inclusivamente o George Crumb, compositores que têm... o próprio Kurtág, que referenciei há pouco, que têm uma abordagem muito poética da música e onde muitas vezes tu encontras o próprio silêncio como elemento temático da própria obra, como elemento programático da própria obra.

LT -Por outro lado, tens compositores onde, muitas vezes, o silêncio é pensado como uma distância que separa dois eventos musicais. Tenho uma colcheia e agora mais à frente tenho uma semibreve, quanto tempo de silêncio é que tenho entre este momento e aquele momento musical? E sabemos, principalmente no século XX, e na música que se seguiu aos anos 50, anos 60, que houve compositores que se especializaram em fazer contas, onde cada colcheia ou cada subdivisão da colcheia, cada silêncio ou cada subdivisão do silêncio, tinham de estar rigorosamente, matematicamente respeitados, porque, já me dizia uma vez um aluno meu, numa aula de composição, em que ele trouxe uma data de esquemas de geometrias fractais para justificar a construção de uma peça que ele estava a fazer, e eu disse-lhe “mas olha que este momento climático”, disse eu ao meu aluno, “na minha opinião, devia estar a acontecer uns compassos antes”. E ele dizia, “não, mas de acordo com a matemática, eles têm de acontecer uns segundos depois”. Eu dizia: “está bem, mas, e tu...”.

Era uma questão intuitiva, já.

LT - “Intuitivamente, metabolicamente, sentes necessidade que ela venha antes ou depois?” e ele não me conseguiu responder a isso. Disse-me assim “bom, vamos pôr a coisa noutros termos: se isto for uma ponte, se eu puxo o pilar para a esquerda, a ponte cai”. Esta era a forma dele ver a música. Comparar a estruturação de uma obra, como quem estrutura uma obra de engenharia. E há compositores que pensam o silêncio assim.

Há um caso célebre, que nem sequer é assim muito evidente (???), é uma coisa que as pessoas sabem, que corre nas conversas de café das pessoas que falam sobre estas coisas no nosso país, terá sido uma gravação do João Rafael, uma obra do João Rafael com a Madalena Soveral, no CD da obra de compositores portugueses para piano, que ela gravou aqui há uns anos atrás, em que penso que, a dada altura, o João Rafael terá interrompido a gravação, porque na partitura tinha uma indicação, tipo 10 segundos de silêncio e a Madalena Sobral só terá feito 9 segundos. Portanto, eu estou a citar a história, que, se calhar, já está distorcida; se calhar, até nem foi exactamente assim, eram 4 segundos e 3 e não 10, 9. Não interessa.

LT -O que está em causa é que há um compositor que interrompe uma gravação, porque considera que o não ter sido respeitado um segundo, em relação ao que estava escrito daquilo que ele tinha de silêncio, era o mutilar de uma obra. Não sei se é verdade ou não. Se for anedota, é uma boa anedota. Percebes? Porque, se não aconteceu, poderia ter acontecido.

A mim aconteceu-me – e esse foi exactamente o ponto de partida para a dissertação – que estava a fazer o mestrado e depois lembrei-me que tinha de encontrar um tema e aconteceu-me exactamente o contrário, foi um compositor escrever 6, 7, 12, 16 segundos de pausa, uma grande pausa, e depois virou-se para mim e disse-me assim “mas não vai ficar 16 segundos em silêncio”. E eu disse-lhe “desculpe, mas foi o que o senhor escreveu”. “Não, não. Não faça isso, por favor, avance”. E aquilo foi o clique, foi o *happening* na história da minha vida, que me disse assim “estes senhores escrevem uma coisa calculada matematicamente, e depois”...

LT - Até pode não ter sido calculada matematicamente. Sabes que as pessoas estão a compor coisas – e a mim isso já me aconteceu várias vezes – e depois, quando as ouvimos em ensaio, queremos alterá-las. E, às vezes, isso é uma coisa que alguns intérpretes reagem mal em relação a isso, porque “então, se ele escreveu isto, por que é que ele agora me está a pedir aquilo?”. E esquecem-se que a primeira vez que o compositor tem contacto com aquilo que fez a materializar-se em som é no primeiro ensaio. E, por muito bom que o compositor seja a imaginar interiormente as coisas, é na hora da verdade que, muitas vezes, diz “eu escrevi isso? Foi uma estupidez. Eu não quero isso”.

Portanto, aí, um factor que eu utilizaria para tirar teimas com esse intérprete era, por exemplo, se a obra estava publicada ou não. Se é uma estreia, tem que haver toda a liberdade. O intérprete tem de contribuir para a estreia da obra e interagir com o compositor, “vamos experimentar, vamos fazer assim, etc.”, e a coisa constrói-se naquele momento. Depois de já ter sido estreada, de já ter sido tocada várias vezes e se, ainda por cima, está publicada, já está gravada, etc., então aí já vamos partir do princípio que aquela partitura que chega à mão do intérprete já é aquela que o compositor quer que seja tocada. Em princípio, o compositor não vai dizer que agora quer tirar 8 segundos àquilo que estava

escrito. Se deixou a coisa passar tantas vezes é porque era assim que queria. Portanto, eu diria que a relação do intérprete com o compositor, se ele estiver vivo, é absolutamente essencial para, em caso de dúvida, tirar as tais teimas.

Outra coisa: em 10 anos de *Remix*, uma coisa que eu observo é a abundância quase que, eu não diria excessiva, mas, no meu ponto de vista, como instrumentista, é preocupante a abundância da quantidade de notações possíveis para o silêncio. Eu recordo, a título de exemplo, a obra do João? Pedro Amaral, que ele escreveu aqui para o *Remix*, para as Consequências, em que foi, nas primeiras... A obra é composta por sequências, doze frases. Ele vai fazendo uma sequenciação não só de ritmos, dos intervalos e tudo mais. Do ponto de vista intelectual, eu acho a obra muito, muito interessante. É fascinante toda a metamorfose que ele vai fazendo, ao longo da peça. Mas o problema é que, principalmente na primeira página, estão lá notadas uma pausa longa, o que deve ser uma pausa longa, o que deve ser uma pausa intermédia e uma pausa curta, apenas de respiração, entre frases. O problema é que, à medida que vão passando as páginas, e são várias, são doze, elas próprias, talvez porque foram escritas noutra altura, começam a sofrer elas próprias uma metamorfose. E então, uma pessoa chega a uma altura e não sabe qual é o sistema vigente, se é a longa, se é a intermédia ou se é apenas uma curta. E esse foi um grande dilema. Eu confrontei o Pedro, fui a casa dele na altura, fui muito bem recebido, foi uma simpatia comigo e, de facto, foi algo que não ficou bem esclarecido, porque havia três: a primeira, a mais longa, era simplesmente um ponto, mas quadrado; depois havia a redonda com angular e por aí. Depois elas começaram a... Começou a ser uma autêntica salada de frutas. Portanto, algo que, se calhar, a minha arrogância de ignorância me permite, algo que eu pretendia é saber se existe alguma notação criada para o efeito ou se ainda é um bocadinho ao critério de cada qual.

LT -A notação varia, até a notação convencional varia, de acordo com a prática e a tradição, de cada sítio em particular... Vou dar-te um caso: no ano passado, num atelier de leitura de obras de jovens compositores, com a Orquestra de Cascais e Oeiras, que eu estive a coordenar e, a dada altura, houve uma discussão entre uma violoncelista e o compositor, porque ele escrevia, por exemplo, fã sostenuto e dava o seu espaço e depois

escrevia, no mesmo compasso, um fá na linha e ela fazia esse fá sustenido, apesar de não estar sustenido, porque dizia que, se estava fá sustenido numa oitava, aplicava-se a todas as oitavas. E, na minha opinião, ela estava errada. Mas ela dizia que no país de onde ela vinha, que, se não me engano, era Bulgária ou Eslováquia ou Eslovénia, não sei ao certo, era um desses países da antiga Cortina de Ferro, e a tradição do ensino em relação, por exemplo, à notação dos acidentes dentro do compasso, etc., era diferente daquela que se faz cá e ela defendia com unhas e dentes que nem pensar, nunca vira tal coisa.

LT -Se está escrito num mesmo compasso um fá sustenido numa oitava diferente, na outra é a mesma coisa. Aliás, nós vamos ver as partituras, os manuscritos – eu já vi, no Museu de Londres, alguns manuscritos do “Cravo Bem Temperado”, do Bach – e precisamente aparecem sustenidos duplicados, em sítios diferentes, para chamar a atenção que os sustenidos são válidos para todas as oitavas, inclusivamente Portanto, um problema que é tão antigo ainda surge. É que já não estamos a falar da notação de uma nova música, estamos a falar de coisas, dizias tu bem, há bocadinho, não é uma ciência perfeita e, consequentemente, as tradições de ensino e, consequentemente, de aprendizagem da teoria musical têm inclusivamente algumas nuances que variam de país para país.

E, depois, mesmo as pessoas que estão muito habituadas a tocar música do século XX, depois há escolas. Apesar de tu, por exemplo, tocares num grupo que é bastante eclético e que faz, por exemplo, desde Ferneyhough a verdade é que tu podes identificar dentro dos grupos que fazem música contemporânea, se quiseses, escolas.

Com posturas completamente diferentes.

LT- Exactamente. A vossa postura, a do *Remix*, é uma postura claramente austro-germânica.

Sim, caminhou para aí.

LT-E que está diferente do que quando tinha um maestro, que era o Stefan Asbury, que era de uma tradição anglo-saxónica. E se tu fores ter um maestro americano a dirigir o *Remix*,

se calhar, daqui a cinco anos, estão a fazer outro tipo de repertório, com outro tipo de problemas, etc. Portanto, as coisas mudam e mudam a este ponto. E eu tive, por exemplo, um problema com o silêncio o Quarteto Arditti, que eu percebi nesse ensaio, foi talvez das melhores aprendizagens de música que eu tive em toda a minha vida, que é, do ponto de vista do compositor, quando nós começamos a trabalhar com os intérpretes, aí é que começamos a aprender verdadeiramente a composição.

Eu tinha escrito um quarteto de cordas e que, depois foi tocado pelos músicos do quarteto de Moscovo, que tinham muita tradição de tocar música do século XX, mas era a música do século XX dos compositores russos..... Então, eles tocavam imenso os Shostakovich, o Stravinsky e, dos mais recentes...etc. E esse mesmo quarteto foi tocado também pelo Quarteto Arditti. E a forma como os dois quartetos leram a mesma obra, com a mesma notação, dava para fazer um *case study*, no qual tu poderias estar ali a pensar e vou dar-te dois exemplos concretos.

Um é, na secção final do terceiro andamento, em que, por uma razão de não saturar a partitura, com muitas linhas de crescendos e decrescendo, etc., o que eu estava a fazer era um crescendo contínuo até um fortíssimo. E então, às tantas, como estava a fazer aquilo tudo manuscrito e estava a pousar umas pautas apertadinhas, aquilo já estava de tal maneira saturado, que eu apaguei as indicações do crescendo, etc. e escrevi... Tipo, num compasso, punha piano, depois, dois compassos à frente, punha mezzo piano, depois mais à frente punha mezzo forte, depois mais à frente um forte. Ou seja, partindo do princípio que o intérprete ia fazer um crescendo gradual do piano até ao fortíssimo, que foi o que os russos fizeram, fizeram um gesto romântico, leram essa peça de uma forma romântica. O Arditti não leu assim.

Leu literal...

LT- Quando mudava a dinâmica, mudava a dinâmica exactamente naquele sítio. Quem tem razão? Se calhar, é o Arditti que tem razão, em relação à forma como eu escrevi. Já, por exemplo, não teve razão nenhuma, na minha opinião, na forma como ele argumentou comigo no problema de um silêncio. Que há uma altura, num segundo andamento, em que

eu faço, sem barra de compasso, notas longas com fermatas por cima, a fazerem trémulos, e precisamente como eu não queria definir exactamente quanto tempo é que esses blocos duravam, quis fazer uma escrita mais poética, se tu quiseses, e dar essa margem de liberdade ao intérprete, para cada interpretação ser diferente, pus só uma indicação do tipo “cada músico só entra depois da fermata do anterior ser escutada, ser ouvida, durante um tempo mínimo de 3 segundos”, para evitar que as mudanças de uns para os outros fosse “tá, tá, tá, tá”.

Demasiado rápidas...

LT -Ali eu pedia no mínimo 3 segundos para cada um e depois, se quiserem, fazem 6, se quiserem fazem 5; um faz 5, outro faz 6, outro faz 7, não interessa. Isso foi um problema para os russos, porque não estava medido e eles queriam que eu, no ensaio, fizesse uma simulação daquilo que eu queria, para eles depois reproduzirem no concerto.

Queriam mais rigidez...

LT- E não descansaram, enquanto eu não fiz, no ensaio, uma simulação de como é que poderia ser. Eles memorizaram aquilo e fizeram sempre assim.

Já no Arditti, havia lá um momento em que havia uma fermata sobre um acorde e ficava a semibreve com a fermata; e depois pus por cima *ad libitum*, portanto, era uma fermata *ad libitum*, podia ser mais ou menos longa, etc. e depois passavam...

Para o próximo.

LT- E, quando estávamos a gravar isso, o Arditti esteve tipo um segundo e meio, dois segundos, na fermata e passou para a secção seguinte e eu interrompi a gravação e pedi-lhe “desculpe, se não se importa, ali espere um bocadinho mais”. E ele perguntou “mas porquê?”. E eu disse-lhe “porque tem uma fermata”. E ele “tem uma fermata, mas tem por cima *ad libitum*. *Ad libitum* é *ad libitum*”. E eu dizia-lhe “está bem, mas então imagine que eu punha a fermata *ad libitum* em cima de uma colcheia e punha fermata *ad libitum* em

cima de uma semibreve. Qual delas é que é mais longa?”. E o tipo dizia “*ad libitum* é *ad libitum*”. E eu dizia “não, desculpe. *Ad libitum* em cima de um valor longo poderá, de uma forma mais livre, ter uma leitura, intuitivamente, e em cima de um valor mais curto terá outra”. E ele: “não, *ad libitum* é *ad libitum*” e dali não saíamos. Até que, às tantas, tive que utilizar a argumentação do todo-poderoso, que é “então, se não se importa, como fui eu que escrevi a música, faça a parte mais longa”. E isso mostra como as questões da notação, etc. podem mudar de escola e não é só de quem escreve, mas também de quem interpreta. Portanto, voltamos outra vez ao mesmo.

Isso é importantíssimo. É uma perspectiva nova, é uma abordagem nova, sobre a qual... E é precisamente por causa disto, que estou a fazer estes estudos exploratórios: explorar para algo sobre o qual não tinha pensado.

LT- Mas sabes que eu acrescento mais uma coisa: tenho vindo com o tempo, à medida que vou envelhecendo, a tranquilizar-me em relação a esse problema, porque já passei uma fase em que eu tinha uma peça tocada e, quando chegava o ensaio, surgiam coisas deste género, eu pensava para mim “que estupidez, isto está mal escrito”. E, depois, mudava. E, depois, havia outro grupo que ia tocar e eles diziam-me “não, não. Por que é que isto está escrito assim?”. E voltavam a pôr como eu tinha posto antes. Ou seja, eu fui ganhando, com o tempo, aquela tranquilidade de “ok, a notação não é perfeita. Enquanto eu for vivo e puder estar em ensaios, tentarei controlar ou contribuir de alguma forma. Quando eu morrer e deixar de ter controlo ou, por exemplo, eu tive aqui há uns tempos uma peça assassinada nos Estados Unidos, mandaram-me a gravação no outro dia, e a razão por que foi assassinada em grande medida foi porque eu não estive lá. Porque houve coisas, do ponto de vista da interpretação, que eu nunca teria aceite, tendo estado lá. Um dia que eu morra, não tenho controlo nenhum sobre essas coisas.

Mas não deixa de ser interessante, vamos a dois maestros americanos muito próximos, Johnatan Stokhamer e outro que adorei, um ex. percussionista *freelancer*, adorei esse maestro, gostava um dia que ele pudesse trabalhar mais connosco, principalmente por essa, seja correcta ou incorrecta, não quero saber, mas essa lufada de ar fresco que ele trouxe, uma nova perspectiva, uma nova liberdade. O

Peter é bastante controlador, é bastante castrador, do ponto de vista “ele gosta, mas quer que façam como ele quer”, diz “você tocou bem, mas vai fazer como eu quero. Vai fazer à minha maneira”. E isso na escola americana faz todo o sentido, mesmo até o próprio nível da articulação, da concepção do som é completamente diferente. Eu acho que faz bem a um grupo, de forma cíclica, mudar de maestro. Por exemplo, na escola anglo-saxónica, com o Stefan; o Stefan exigia de nós bastante agressividade, mesmo no tratamento das sonoridades. Era a mesma concepção da orquestra sinfonieta, aqueles sons muito brilhantes, muito acutilantes, muito... E depois o Peter veio mudar isso tudo. Mas isso que falaste em relação às dinâmicas, aconteceu exactamente na última peça que fizemos do Nunes, porque, dentro do Nunes, foi a primeira vez, o Nunes escreve com o piano *mezzo*, *mezzo forte*, na concepção do crescente romântico sem ter que pôr a linha enorme, uma linha com oito compassos de comprimento, mas desta vez a obra dele, esta última obra que fizemos lá no era por bloco, mas nós estávamos tão habituados a muitos anos, que nós íamos fazendo descendo e o maestro, o Emílio para o Mário, estava sempre a mandar parar e era a avisar da importância de que aquela obra funcionava por blocos, dois compassos de piano, dois de fortíssimo e não havia crescendos. Mas a nossa intuição leva-nos automaticamente... Estás a tocar piano, o olho já vai ali à frente, vês um fortíssimo, automaticamente levás um crescendo. Mas, pronto, isso é sempre o problema da notação.

LT- Deixa-me só dizer-te mais duas coisas, que são importantes. Uma é que, dentro de toda esta liberdade, há uma coisa que eu acho que não há subjectividade possível, por exemplo, se um compositor escreve “ataque” é porque ele quer, estruturalmente, que quando acaba aquele elemento, ataque o próximo. É porque eu sei a importância que isso é... Eu sei o que é estar a escolher música e sentir “ok, isto é este andamento, mas agora o outro, eu não posso ter 4 segundos de espera, tem de ser de ataque”. Portanto, há coisas que, na minha opinião, não devem deixar muitas margens para dúvida. E depois a forma como eu aconselharia um intérprete a resolver o problema daqueles casos em que não é possível resolver com esta simplicidade... Repara, por exemplo, quando nós fazemos as encomendas do Prémio Jovens Músicos, das peças solo, uma das razões por que eu ponho lá isso todos os anos, no concurso, é porque eu acho que, quando o intérprete tem de tocar

uma peça de um compositor que não conhece de lado nenhum, tem que mostrar a sua capacidade de interpretar uma obra sem recorrer a clichés e às convenções que os professores deles lhes disseram. Portanto, se um aluno teu for ler o Vivaldi, vai ler o Vivaldi obviamente de acordo com os cânones que tu lhe transmites e as gravações que vê no *Youtube* e tal. Se aparece uma peça de um compositor que eles nunca viram, eles tem que se safar, com ou sem ajuda do professor, mas ali... Tu sabes, toca-se Mozart assim, toca-se Brahms assado, toca-se Schubert cozido. Agora, toca-se Francisco da Silva como?

Portanto, um dos problemas da música mais recente prende-se precisamente com isso, é que há tantos compositores, de tantas escolas tão diferentes, que os intérpretes muitas vezes não sabem se esta fermata, se este vibrato, se este trémulo, o que quer que seja, se é para fazer mais à maneira do ??.... ou se é para fazer mais à maneira do ??.... E isso faz com que surjam essas dúvidas, porque ainda não existem as convenções. E muitos desses compositores vão morrer, sem terem tido o privilégio de conseguir pegar as convenções, porque passaram, não marcaram.

Pronto, agora tu vês, vou dar-te um exemplo muito claro, o ???... diz “estamos nos antípodas, por exemplo, de um ??” ou diz “textura, o timbre, tudo isso é muito interessante, mas para mim, hoje como ontem, o que é verdadeiramente importante na música é melodia, harmonia e ritmo”. Se tu sabes que este compositor pensa assim, quando vais tocar a música dele, tens metade dessas perguntas respondidas.

Já, por exemplo, se vais tocar o ???, se vais tocar o Stockhausen ou o John Cage, se calhar já tens que pôr a questão noutros termos. Portanto, aquilo que eu acho que um intérprete tem de fazer é, não olhar só para a notação, mas olhar também para a música do compositor, e, se a conhecer, em alguns casos não há volta a dar, porque não é possível conhecê-la ainda, mas, quando já é possível, poderá estar aí muita da execução, porque uma pessoa não vai aplicar ao Stravinsky a mesma maneira de pensar a música que aplica, quando toca.... Isso é verdadeiro para qualquer compositor, desde o Palestrina até aos dias de hoje. Portanto, é tentarem pôr-se na pele do compositor, o mais possível.

Finalmente, só para terminar, há bocado falámos dos compositores quantificadores matemáticos que contam o silêncio como uma forma estrutural e depois afluímos a questão dos compositores da poesia.

E há, de facto, peças onde o silêncio é um momento narrativo, é um elemento estrutural, não tanto do ponto de vista da proporção, mas do ponto de vista da expressão, dos afectos, se quiseses, do lidar com estados de alma, etc. E há compositores que defendem vivamente o silêncio como um dos elementos mais importantes da beleza de uma obra, o silêncio como uma depuração do discurso musical e há, eu já vi compositores a ficarem enervadíssimos com música com muitas notas.

Portanto, também é possível, por vezes, perceber qual é a linha programática que está por trás de um compositor, e perceber também qual é a função que o silêncio tem na sua música, não tanto do ponto de vista da quantificação, durações, etc., mas da expressão que esse silêncio pode ter. E mesmo dentro de um mesmo compositor, podes ter situações diferentes.

Por exemplo, tu conheces bem a minha música, sabes que eu tenho músicas que têm imensas notas, em que o pessoal está sempre a tocar, etc. etc., mas tenho outras, por exemplo, tenho uma peça chamada “O silêncio e as pedras”, tenho outra chamada “A wait to silence”, que foi inspirada num ciclo de poemas da Yvette Centeno, que se chamava “Entre silêncios”, em que cada poema era um pequenino *trigrama* (??) que estava entre silêncios, era uma poesia que era para ser lida entre momentos de silêncios e todos esses pensamentos, todas essas posturas podem ser transmitidas para a música. Por exemplo, nessa peça do “A wait to silence”, que foi uma peça que eu fiz, onde tu nunca tinhas um silêncio, do princípio até ao fim, mas a peça era uma peça sobre a procura do silêncio. Era uma peça em que tu tinhas lá, se quiseses, uma linha narrativa diagonal até conseguires chegar a esse estado. Ou seja, o silêncio, nessa música, era o silêncio que vinha depois da música; isso era claramente uma intenção nessa música. Já o “O silêncio e as pedras” é uma peça que tem um conteúdo programático muito forte, porque é uma peça inspirada em imagens, que vem muito, por exemplo, da paisagem do sul de Portugal ou do Alentejo, do Algarve, sítios onde muitas vezes tu estás e tens o silêncio, mas depois ouves as cigarras,

ouves aquele som que vem das pedras, os insectos que estão lá, porque é o som do calor que tu encontras no sul do país e a peça é muito sobre esse tipo de silêncio, sobre um silêncio que tem a ver com uma experiência minha, nostálgica, de coisas que eu me lembro de quando era miúdo. E, portanto, aí entramos em campos em que, por muitas vezes, o que está por detrás de um título ou de um gesto musical do compositor, nós não vamos saber, até porque eles muitas vezes não dizem, são coisas excessivamente pessoais.

Há uns que põem a sua vida toda e que explicam, mas, por exemplo, eu tenho uma peça chamada “Lugares esquecidos”, que eu escrevi quando estava em Londres, que me deu assim tipo uns ataques de nostalgia de coisas que eu conhecia cá de Portugal e sítios de que eu comecei a sentir a falta, etc. e essa é uma peça sobre isso, sobre imagens que me vinham à cabeça, cheiros, sítios que faziam parte de algo que era muito meu, muito íntimo e que influenciaram muito essa peça. Como é uma coisa que é muito minha, muito íntima, eu não expliquei isso nunca e é uma peça para a qual eu nunca fiz notas de programa, porque, em relação a essa peça, as pessoas só têm que ouvir o resultado da música, as coisas que estão por detrás são do meu foro íntimo e que despoletaram aquelas notas e aquelas peças, aquelas harmonias e tudo aquilo, mas a razão por que isso acontece só me interessa a mim. A mim e a mais uma ou duas pessoas a quem eu queira dizer isso. Portanto, há(imperceptível na gravação) mistérios que não são desvendáveis e ainda bem, para quem ouve, para quem toca e para quem compôs. Eu acho que o teu estudo deve contemplar o benefício da dúvida e, de uma forma tranquila, a existência de mistérios que não têm que ter explicação...

Forçosamente, que não carecem de justificação...

LT- E que muitas vezes são a razão de ser de determinado tipo de coisas que têm uma riqueza, que não sabemos explicar muito bem de onde vem e, se calhar, vem precisamente do facto de ser inexplicável de forma científica, académica.

Sim, mas... Ainda um dia destes o Togu (António Aguiar) chamava a atenção para uma frase do Agostinho da Silva, que é “o silêncio só toma valor, quando se fala dele”. Se uma pessoa não falar dele, ele nunca irá ter valor, não é?

Mas não quer dizer que, ao falares dele, o consigas desvendar.

Sim, mas, pelo menos,... Sabes que ele existe.

E que, pensando sobre ele, como poderia pensar sobre qualquer outra coisa, que fiz um bocado o meu papel cá: pensei sobre aquilo que me rodeia. Eu tenho aquela concepção de que, independentemente – e temos várias situações dos *remixianos* sobre o que fazer ou não o doutoramento, sobre o que pensar ou não, escrever ou não – eu acho que tudo o que nos expõe a uma experiência deste género, seja ela qual for, tenha ela a motivação que tiver, torna-nos mais capazes, mais inteligentes. Eu acho que é a nossa obrigação, não como intelectuais, mas como seres vivos...

LT- E como alguém que tem responsabilidade de interpretar um texto de outro. Isso é muito sensato.

Mesmo aqueles remixianos um bocadinho mais resistentes isso – não deixa de ser curioso – estão a entrar um bocadinho nessa ideia de que, mais cedo ou mais tarde, vão ter de pensar sobre algo. Eu acho que, mesmo que seja ler um pequeno livro de 50 páginas, torna-nos mais inteligentes; a exposição ao pensamento é algo ... Porque é aquela ideia do instrumentista, aquela ideia...

LT- Só toca notas.

Que vive dentro de uma sala, toca maravilhosamente bem todas as obras, é um virtuoso e tudo mais, e é incapaz de articular uma ideia.

LT- A única coisa que eu acrescento em relação a isso é que não ponho nada disso em causa e, aliás, não estava a dizer que isso não era importante, só estava a dizer é que tem que haver a tranquilidade, que há respostas que não vão ser encontradas e isso tem tanto valor como quando se encontram respostas. Alerto também para o facto de que, quer seja o intérprete, quer seja o compositor, se isso é excelente e é um momento fundamental para

que ele evolua nas suas qualidades, não significa necessariamente que, por fazer isso, automaticamente a sua...

Não, não, não, não.

LT- É que às vezes eles pensam isso, “agora, como eu estou a ler muito, já sei como é que se toca o Brahms”. Quer dizer, andas a ler muito, mas podes tocar pior.

Engraçado, que eu já fiz uma experiência a todos os músicos, quase todos do Remix, e fiz uma entrevista de carácter fechado, de respostas quase ‘sim’ ou ‘não’, semi-directiva, e é idêntico, porque todos eles dizem assim... Na primeira pergunta, eu pergunto assim “achas que é bom pensar sobre o assunto”, e todos dizem que sim, objectivamente. “E achas que pensar sobre isso vai tornar-te melhor instrumentista?”, dizem forçosamente não, que não tem consequência directa.

LT- Poderá ter, mas não é...

Ou seja, é importante pensar sobre isso...

LT- Há casos até em que podem piorar. Pensam tanto, tanto, tanto, que perdem a espontaneidade das coisas, etc. Já vi alguns casos assim, de pessoas que...

E há pessoas que são absolutamente brilhantes, como o Angel, do *Remix*, quando não se tenta limitar a capacidade criativa dele, essa capacidade de se auto-recriar a ele próprio, que tanto fascinava o Stefan. Mas, por exemplo, há músicos em que, se numa dessas cadências, num desses momentos, tu tentas algemar a liberdade criativa desses músicos, torna-se um desastre, porque crias um estado de tensão interior deles, que é quase esquizofrénico. Ele é um bom exemplo.

Entrevista 2

PROFESSOR DOUTOR NICASIO GRADAILLE, Piano

23.11.2011

Introdução: Contextualização do âmbito e dos objectivos pretendidos com a investigação e a entrevista.

A) ... procura-se que este estudo seja um contributo que permita reunir um sem número de elementos e dúvidas pertinentes. Nesse sentido o que pensa ser importante ouvir dos performers sobre o silêncio?

Nicasio -Se falamos na gestão do silêncio num concerto de música contemporânea, creio que não há nenhuma diferença com a gestão do silêncio num concerto de música clássica ou romântica. Em princípio, não há diferença. O que se vê é, no acto em si do concerto, o silêncio como elemento fundamental de interação. Para criar uma comunicação entre o público e o grupo, creio que é necessário que compartilhemos um elemento, que é o silêncio. A partir do momento em que público e intérpretes compartilham o silêncio, ou como diria Cage, a ausência do silêncio, porque ele não existe, penso que criamos uma atmosfera, cria-se o ambiente necessário para que exista comunicação. Temos de criar o mesmo estado de ânimo, quase me atreveria a dizer.

Sim. Estás a falar, então, numa questão de estado emocional de uma *performance*, de uma realização musical, o que vais provocar no público, não é? A reacção que o público vai ter.

Nicasio - Eu creio que, antes do concerto, o público está sentado, está a falar do dia-a-dia, de política, de música, etc. e os intérpretes estão a pensar no que há-de vir; são dois mundos completamente distintos, eles estão em esferas distintas. Então, o silêncio serve para que ambas as partes encontrem um ponto em comum.

Então, o que pensas por exemplo disto: vi um recital de clarinete, em que o músico decidiu simplesmente não ter esse silêncio de que falas. Gravou uma série longa de poemas, gravou a recitação dos poemas, e tinha um comando para o pé e o concerto nunca teve esse silêncio que dizes. Sempre que parava uma peça, um andamento, ele punha a recitação dos poemas, porque, conforme me disse, tinha decidido simplesmente não ter silêncio.

Nicasio - Isso, no fundo, é uma vez mais um recurso artificial. Quer dizer, ele está procurando uma reacção, encontrada com o que creio ser o ponto de.... (*imperceptível*) uma opção.

Tu disseste que para Cage não existe silêncio. A ausência de música é o começa da audição de tudo o que não é música.

Nicasio - Eu creio que, na realidade, quando este clarinetista está evitando esse momento de silêncio na *performance*, ele está procurando outro tipo de reacção no público. Sabe que a reacção vai ser distinta.

Está, digamos que, a trabalhar o público, para ter a reacção que quer, para o encaminhar na reacção que pretende.

Nicasio - Teremos que definir o que é um concerto ou o que é uma *performance*. Qual é a finalidade disso? Se estou a falar de um concerto, no sentido *standard* do que entendemos por sair para o palco, para tentarmos comunicar com o público.

B) O que pensa ser pertinente questionar aos compositores?

Nicasio - Eu creio que a composição, no momento em que é apresentada em público, perde o domínio do compositor. Eu creio que o silêncio dentro do acto performativo, o compositor tem pouco que ver sobre...

Tem pouco domínio sobre a questão.

Nicasio - Ora, eu estou a pensar sobre o que dizes do clarinetista, que não deixa que haja silêncio. Podemos dar o exemplo de um CD. Ouvir o concerto 2 e 3 de Rachmaninoff, por exemplo. Imagina que entre uma pista e outra não há silêncio. O ouvinte não pode fazer nada a esse respeito. O intérprete, em todo o caso, o produtor do CD, se quer criar uma resposta ou se quer ver qual a reacção do público, perante isso uniria todas as pistas, cortando todo o silêncio, que provocaria?

Sim, mas disseste uma coisa que a pessoa que foi entrevistada antes de ti, que foi um compositor, Luís Tinoco, um compositor português, talvez um dos maiores nomes, actualmente, disse “não, eu quero controlar o silêncio numa *performance*, numa peça minha, então eu”, estou a ser talvez um pouquinho exagerado, mas ele diz “eu controlo o silêncio que está entre as partes musicais, porque não quero que o músico, o *performer*, o instrumentista, tenha o controlo sobre essa situação”. E explicou-me uma situação, em que estava a fazer uma gravação com o Quarteto Arditti e em que houve uma enorme discussão sobre precisamente esse momento de troca, de...

Nicasio - Nesse sentido, está sempre controlado. Os compositores tentam controlar. Schumann, na....(*imperceptível*), é movimento, movimento, às vezes ataca e outras vezes não. É uma maneira também de controlar qual tem de ser a ordem da música. Mas eu faria de forma distinta a obra musical em si, com o acto do concerto, como ente autónomo. Vou dar-te um exemplo. Fizemos em Santiago o poema sinfónico para sete metrónomos de Ligeti. Há várias versões da partitura e uma delas diz que recomenda que, antes de accionar os metrónomos, haja seis minutos de silêncio, para buscar essa concentração, essa paz, esse silêncio, que fazem com que ele oriente e capte com maior força o som que os três metrónomos. O que aconteceu é que, no acto em si do concerto, e, neste caso, falo de um caso concreto, tínhamos feito antes o 4’33’’, teria um efeito pouco oportuno, depois de fazer 4’33’’ de silêncio, fazer seis minutos de silêncio ao contrário.

Então, nós decidimos não fazer caso dessa indicação de Ligeti, e eu creio que em benefício do público. Quer dizer, os concertos, de certa maneira, tocam-se para o público, então temos que contextualizar um acto, uma *performance*; tem que haver sempre esse equilíbrio, eu pelo menos creio, entre o compositor, o intérprete e o público. Se não, estamos a romper o ciclo natural daquilo que é um concerto. Toca-se para o público, entendes? Creio que, neste sentido, sim, há certas coisas que o compositor não pode...(encolher de ombros por parte do entrevistado)

É exactamente isso que estou a escrever, é o que pode ou não influenciar a nossa decisão sobre a decisão sobre o que fazemos do silêncio. É exactamente o que estou a tentar escrever, o que muda de uma situação de *performance* para outra, o que pode mudar, quais são as variáveis que nos podem decidir não fazer tanto silêncio ou encurtar os espaços entre peças ou até não fazer intervalo, porque os *inputs* que estamos a receber do público não nos permite fazer os seis minutos de silêncio de que falavas. É exactamente o assunto da minha *performance* e no aspecto psicológico, estético...

Nicasio - De qualquer forma voltemos a pensar na indicação de “*attaca*”, que pode haver nas peças de Schumann. Beethoven também escreveu o final uma suspensão depois de acabar os silêncios. É claro que está a pedir o silêncio antes da pausa. Acaba a música, há silêncio e mantém-se a tensão comunicativa.

Que se vê muito nas peças contemporâneas. Há compositores que escrevem exactamente a dimensão desse silêncio que querem, no fim da obra. Para mim, o que quero é dirigir-me ao compositor e perguntar “por que fez isto?”, “e por que escreveste doze segundos?”...

Nicasio - Aí estão, de todas as formas, tanto no caso do “*attaca*” como no da suspensão (fermata). Afinal, são elementos musicais.

Exactamente.

Mas não são elementos de gestão do silêncio de que estávamos a falar ao princípio.

Porque vou tentar, não sei se é possível, mas vou tentar fazer uma divisão de silêncio, desde o que é inócuo para a importância estética do acontecimento e do silêncio que tem uma importância estética. Poderemos dizer que o silêncio que acontece antes e depois da última nota é importante, porque...

Nicasio - Faz parte da obra.

Faz parte da estética da obra, faz parte... Claro que esse silêncio quando tens de beber a tua água ou limpar o instrumento é inócuo, não é importante para o acontecimento artístico. Então, vou tentar fazer um questionário e também uma espécie de catálogo dos silêncios que podem ser considerados importantes para a estética e os que são inócuos.

Nicasio - É um tema muito interessante, na verdade.

É uma curiosidade, eu próprio penso sobre isto e é importante, porque é um gesto circular, porque quando fazes as perguntas a um compositor, muitos deles não tinham pensado que tinham que pôr nas suas realizações musicais, nas suas obras, também um espaço. Estreou uma obra de Pedro Amaral, que é compositor e agora dirige a Orquestra SONDÁrt, em Lisboa, e que escreveu uma peça de 12 minutos para oboé solo ?, sendo que a peça não tem interrupções entre os andamentos, tem silêncios. Com vários tipos de silêncios: suspensão parada, suspensão redondo, suspensão quadrado e não vinha a explicação de tantos modos de fazer silêncio, de tantas formas de fazer silêncio e eu perguntei-lhe a ele e ele disse-me mais ou menos como fazer silêncios longos, silêncios curtos, silêncios que deveriam parecer quase como uma interrupção entre andamentos, silêncios que são uma interrupção entre frases, e foi um pouquinho, intelectualmente, muito difícil entender, em tantas páginas, qual era o motivo do silêncio. Essa é a razão pela qual vou tentar fazer um catálogo dos possíveis tipos de escrita do silêncio performativo. E o compositor disse-me “aqui podes baixar o teu instrumento. Aqui não podes. Aqui podes limpar o teu

instrumento. Mas aqui não. E aqui tens de fazer um silêncio mas não? Quero que as pessoas ouçam a tua respiração. Uma respiração muito profunda. E essa peça é só por si representativa de todo o tipo de silêncios que podes usar e fazer na situação de *performance*.

Nicasio - O problema é que, na situação de *performance*, estamos a fazer parte da música. Temos a mesma importância que a nota, porque o “silêncio” soa , não?

Sim, aí todas as respirações são respirações de valor estético. O valor do peso estético na obra. Portanto, todas as outras que não são escritas podem ou não passar a ter uma importância no recital, porque, por exemplo, pode-se depois tirar conclusões, por exemplo “todos... muitas vezes há temas – como tu também és grande especialista em música contemporânea – temos músicas, depois de uma música, temos que tirar todo o material do palco e fazer um novo *setup*, com novos instrumentos de percussão. E todo o público tende a não gostar, a queixar-se que as mudanças são terríveis, vão destruindo o concerto.

Nicasio - Aí tens um exemplo claro de que o concerto é um ente em si, que não está ligado à música. Quer dizer, a composição não mais que o conceito, a ideia estética da composição em si, que a composição dentro de um concerto. Porque interrompe a mudança de um set, porque o concerto em si é um momento discursivo, tem um início, um discurso, tem um final. E, então, se interrompe, perturba-se. Então, todos os silêncios de antes e depois das obras têm que estar pensados para essa situação concreta.

Sim, é uma ideia que tenho. É, de alguma maneira, provar que o silêncio nocivo, que não é bom para o concerto e numa certa... Pode existir, mas, numa certa dimensão, começa a destruir o efeito que queremos provocar no público.

Nicasio - Por que aplaudimos entre os movimentos de uma sinfonia?

Exactamente. Porque atrapalha a atenção que temos, que se quer manter em toda...

Nicasio - Mas surge um conceito muito moderno que... havia um momento em que se aplaudia, parava-se...

O início desta minha revolta contra a forma como se tratava o silêncio, e perdoa o meu modo de dizer, foi exactamente a obra que tinha momentos de silêncio com várias e diferentes durações e perguntei “aqui tens momentos de silêncio, uma pausa com doze segundos. Que queres que faça? Que permaneça imóvel, estático, em palco?”. E o compositor disse “não, claro que não. Por favor, não. Tu podes, não sei, limpar o instrumento ou mudar de página”.

Nicasio - Estranho, não é?

Eu achei muito estranho e perguntei “como? Tu escreves silêncio numa pausa com doze segundos e não queres que eu permaneça... E esse foi o clique que me fez decidir fazer esta investigação: entender a importância, entender o silêncio performativo”.

Nicasio - Eu relacionaria esse exemplo com o que dizia Cage: a música é uma arte auditiva, mas também visual, é um estado. Numa gravação não tem qualquer relevância o que fazes quando há silêncio. Mas, num concerto público, o aspecto visual importa. Quando se limpa o clarinete, perdemos a atenção e se tu te manténs quieta, tu manténs a atenção e o público mantém a atenção.

Pode não ser...

Nicasio - Eu creio que sim, porque o aspecto visual é muito grande. Eu até te vou demonstrar. Por exemplo, vou dizer-te o seguinte: [silêncio]. Por que é que me estás a olhar, se não estou a dizer-te nada? Porque pensas ou eu te disse que te “vou dizer o seguinte”. Eu estou a tocar e tu estás a ver-me. E paro. Tiro as mãos do piano e tu vais estar na expectativa esperando para ver o que se vai passar. E provoca um efeito de atenção, de estar desperto.

Mas, por exemplo, perdoa-me se não estou correcto, mas, pelo menos, foram as indicações que tivemos quando fazemos os 4'33'' no *Remix Ensemble*. O nosso director disse-nos que não teríamos necessidade de estar estáticos, nós podemos representar durante os 4'33''. Eu decidi fica estático, mas os meus colegas representaram que estavam a tocar, fazendo movimento. E, então, qual é a diferença?

Nicasio - A diferença é que, se há movimento, há sons. Estais a introduzir na música sons, ainda que incompreensíveis. Nesse sentido, é interessante que haja movimento. Mas, por outro lado, Cage quer que prestemos atenção aos sons a que não prestamos atenção. (Ao mexer-nos) Estamos a provocar sons que não me parece que sejam desejados por Cage.

Ok, isso é importante para mim.

Nicasio - Cage aceitaria as duas versões, seguramente.

O nosso director disse isso, mas é muito interessante, por exemplo, entrevistar os elementos que participaram nesse concerto e dizer “mas tu moveste-te. Tens noção que não há, então, silêncio, com o teu ruído, com o teu movimento?”.

Nicasio - Mas o movimento não tem muito sentido.

Uma das partes fundamentais do silêncio, no acto interpretativo, é o público, a relação que queras ter com o público. Se for uma relação de distância, possivelmente então os silêncios não serão demasiado grandes, não queres provocar tensões grandes; pode ser uma reacção de proximidade, pode ser uma reacção como a improvisação de uma reacção mútua, assim como se relaciona o público, relaciono-me eu. Eu creio que este tipo... a relação está neste cenário e onde está o público pode manusear-se através do silêncio.

Para ti, então, o público e a forma como ele reage... O público é uma peça fundamental?

Nicasio - Eu creio que o acto da *performance* é uma relação entre o que está em cima e o que está em baixo, entre o que está sendo foco de atenção e o que está observando, o observado e o observador.

De igual forma é a relação entre duas, eu vou ter uma relação contigo de uma maneira e com o flautista do *Remix* de outra maneira, contigo com certo tipo de intimidades e ao flautista eu só digo “bom dia, boa tarde” e podemos ter uma relação os dois, cada um estabelece o tipo de relação que quer ter.

Eu creio que a relação de um músico com o público não é similar em todos os casos. Vai haver uns momentos em que se sente mais próximo, em que sente que há mais comunicação, em que sente aversão, em que sente incómodo. À medida que se compromete mais ou tenta comunicar-se mais com o que está em seu redor, é quando o silêncio pode ser utilizado para aumentar a tensão, para criar mais atenção, para aprofundar a nossa relação. Richter dizia que, antes de tocar a Sonata de Liszt, que é um monumento da obra pianística, de 30 minutos, é uma peça, uma obra monumental, com uma nota *curtita*, mas grave no piano; pois ele disse que antes de poder tocar isso, tinha que estar concentrado e contar até sessenta. Ele necessita desse silêncio para poder começar a obra. Não pode abordar a monumentalidade da sonata, se não tem as condições prévias de silêncio. Eu creio que isto equivale àquilo de que te falava: necessitamos de silêncio para criar uma atmosfera conjunta. E voltamos ao princípio: o silêncio como meio de início ou como preâmbulo de uma comunicação que tem de haver entre as duas partes, entre as partes implicadas na *performance*.

Esta conversa está a ser muito importante, porque não tinha visto até agora, não tinha pensado até agora a importância e o estímulo que o público é para esta representação que temos do concerto. Tinha-o visto sempre como um acto egoísta do músico e não tinha pensado até agora, que falei contigo, no estímulo, no *input* que o público é para a nossa realização profissional, para a nossa realização artística, porque não temos... A mim, como instrumentista, eu vivo um pouquinho... porque estás a fazer música num palco. É o que está depois do palco. A sala Suggia, da Casa da Música, é negra. É um pouquinho estranho, porque não tens a presença, a

concepção de presença do público. Tens um negro que está depois do palco. Estás a fazer música para um vazio, para um universo negro.

Nicasio - É importante tentar penetrar nesse universo negro, vê-lo como outra coisa à parte.

Eu vou trocar, claro. É por isso que estou a fazer esta entrevista. Vou, não trocar, mas acrescentar uma outra variável à investigação.

Nicasio - Eu tenho um professor que me dizia “quando estás a tocar, e notas que o público não está atento, não está a haver boa comunicação, deves tocar muito piano”.

É como quando se está a ensinar. Provoca um efeito de atenção, de despertar para algo. [Mas nós estamos a trabalhar, agora, demasiado. É como tinha dito, estamos a trabalhar talvez numa perspectiva egoísta, que é: o público não é importante. Não se pensa que um acontecimento artístico é a junção de todas as partes e que o público é uma das três partes importantes de um acontecimento artístico. Eu não entendo e não concordo que se mantenha... É quase como estar a fazer um concerto com luvas de cirurgião porque não se quer tocar o público. É uma forma asséptica de fazer música, como se tu fosses um Deus, que está no seu universo, não queres ter contacto com o suor do público, com as lágrimas do público, a perspectiva psicológica.] Mas é muito importante, foi um contributo mesmo muito importante para mim, principalmente porque não sabia ou tinha dificuldades em saber como abordar os actores, os artistas. É muito importante, porque é um mundo completamente diferente e tão vasto.

Nicasio - Eu gostaria de falar um pouco mais sobre... Falamos do 4'33': se te moves, se não te moves. Eu creio que é um pouco como – não sei como dizer –... Há uma versão no youtube da BBC Orquestra, fazendo o 4'33'' e estão assim parados. Eu creio que é um pouco “qual é a origem da obra?”, não é? E a origem é uma partitura, seria uma partitura cheia de silêncios. Uma partitura activa, não é passiva. Quando se estreou por Tudor, em piano. E ele havia escrito várias versões da obra e três versões em concreto e a primeira é uma partitura que tem os compassos, mas estão cheios de silêncio. Tudor pôs a partitura no

piano e pensou assim “é o momento de iniciar”, é um momento em que há um clique. O silêncio é o mesmo, mas, lembra-te do actor, o aspecto visual é fundamental para saber que iniciamos.....além de toda a partitura, que é a partitura do 4’33’’. É uma estrutura musical, em que os sons são nada mais... (do que os sons ambientes), mas é uma partitura musical com tanta obra, que se representa. Não é estar aí sempre sem fazer nada, não. Tu tens que tornar a tua atitude activa. E aqui o activa é: quando me toca, entro. Quando tenho de tocar, toco.

Não há som...

Nicasio - Não há som, mas eu sei que há uma atitude activa. Eu estou esperando pelo meu turno. Se não toco, não toco. O que se escuta? Escuta-se o que está aí.

Então é um silêncio activo e não passivo?

Nicasio - Claro. Apenas não é (deve?) ser activo no aspecto teatral. No final, cada um quer fazer a sua versão...

Eu vou fazer um relatório de observações do concerto, porque está gravado em vídeo. O que me recordo é o que realmente aconteceu. Em 15, 16 músicos, não me recordo agora exactamente, aconteceu de tudo: uns tocaram, outros olhavam o relógio...

Nicasio - Também o aspecto teatral, em Cage, cada vez adquire mais importância e seguramente Cage fez coisas assim por isso. A terceira versão é 4’33’’ (a versão TACET) e ele permitia variações distintas entre os tempos dos movimentos. Mas a sua origem, digamos que faz bem recordá-lo, não é só no aspecto teatral, mas também no aspecto musical. É uma estrutura temporal clara.

Mas também, num *Ensemble*, a existência de três, quatro, cinco ou mais sensibilidades para o acontecimento que é a *performance* do 4’33’’, também me dá um pouco mais de ferramentas para trabalhar, mais informação, porque se toda a gente interpretasse a peça ou tivesse participado nesta realização da mesma forma,

para mim, não era tão rico recolher dados, porque eu tinha sempre o mesmo comportamento em todos. Por isso, é importante perguntar “por que é que tu fizeste isto?”, “o que pensas da obra?”, “o que pensas do acontecimento?”. E tem muito a ver também com a forma como cada *performer* vê esta estética, vê John Cage. Muitos *performers*, mesmo especialistas em música contemporânea, não são particularmente partidários de John Cage e desta estética, desta ruptura com este sistema e então tendem, nesta performance, a ter uma atitude muito...

Nicasio - John Cage sempre se rodeou de estúpidos, que eram os músicos. E quando temos liberdade fazemos coisas tontas...

Mas até que ponto uns são estúpidos e uns são músicos? Porque não quero ter a atitude de dizer nunca que tu não entendeste. Se tu não participaste é porque não entendes. E, pelo que entendo de John Cage, ele era uma pessoa muito tolerante...

Nicasio - Eu creio que era muito sério, muito sincero, ele não suportava a estupidez e tinha muito sentido de humor.

Não quero nunca ter a atitude... Há 11 anos que faço música contemporânea e quero sempre aceitar que as pessoas podem não gostar de um certo movimento, de uma certa concepção estética, porque é demasiado fácil criticar, é mais difícil entender. É por isso que eu não quero nunca ter a atitude de “se não participaste de uma forma activa na peça 4’33’ é porque não entendes, não estás”... Nunca quero ter essa atitude, porque já vi de tudo. Já participei em realizações (estou a falar, por exemplo, de Stockhausen, que a mim me disse coisas magníficas e que os outros músicos odiaram, mas essa é uma questão por onde não quero entrar).

ANEXO IV

Os elementos relativos à análise das entrevistas dos estudos exploratórios

Legenda das cores

Relativos à Componente composicional

Relativos à Notação

Relacionados com a acção performativa

Sentimentos e emotividade no discurso. Proliferação de adjectivação pessoal com carga emotiva.

Quadro nº 1 : Recortes das expressões chave

Entrevista a Luís Tinoco	Entrevista a Nicasio Gradaille
<p>“O silêncio performativo técnico é o mais fácil de perceber”</p> <p>“muitas vezes, muitos dos silêncios porque precisa precisamente de respirar”</p> <p>“até da leitura que o intérprete fez da música e da interpretação que querem introduzir na obra...”</p> <p>“O silêncio mais complexo é aquele que ultrapassa o poder de decisão, de escolha do intérprete...”</p> <p>“e a integridade do texto que cumpre respeitar – porque se alguém não fez assim e não fez assado, por alguma razão foi...”</p> <p>“...a minha primeira tendência é defender o texto musical tal como ele está escrito.. a notação não é perfeita, nunca é perfeita...”</p> <p>“...Acho que, em última análise, na dúvida, se deve tentar cumprir ao máximo aquilo que está indicado pelo compositor, porque ele é o pai, ou a mãe, da coisa.....</p>	<p>gestão do silêncio</p> <p>creio que não há nenhuma diferença com a gestão do silêncio num concerto de música clássica ou romântica</p> <p>comunicação entre o público e o grupo</p> <p>um elemento, que é o silêncio</p> <p>Cage, a ausência do silêncio, porque ele não existe, penso que criamos uma atmosfera, cria-se o ambiente necessário para que exista comunicação</p> <p>Eu creio que, antes do concerto, o público está sentado, está a falar do dia-a-dia, de política, de música, etc. e os intérpretes estão a pensar no que há-de vir; são dois mundos completamente distintos, eles estão em esferas distintas. Então, o silêncio serve para que ambas as partes encontrem um ponto em comum.</p> <p>procurando uma reacção</p> <p>tipo de reacção no público. Sabe que a reacção vai ser distinta.</p> <p>para tentarmos comunicar com o público</p>

<p>“Do ponto de vista do compositor, há pouco, eu chamei a tua atenção para dois níveis: o nível poético e o nível estrutural... razão e coração”</p> <p>“E, de facto, as coisas não podem ser divididas entre o compositor do coração, o compositor da poesia e o compositor da razão”</p> <p>“...Tens o caso do György Kurtág, que é por de mais evidente que ele desenvolveu uma notação...”</p> <p>E nomeadamente em relação aos silêncios... uma pessoa tem que estudar a notação do Kurtág, antes de interpretar aquelas obras...”</p> <p>Mas repara, o campo de estudo em que te envolvereste neste projecto é de uma profunda subjectividade e ele é tanto mais rico, quanto mais livre for, e, consequentemente, quanto mais subjectivo se torne.”</p> <p>“ Não estás a fazer um estudo científico sobre uma coisa, que nós possamos no final quantificar de uma forma exacta, nomear “é assim, daí se conclui que”.</p> <p>“... entramos num campo, numa fronteira, onde as leituras e a subjectividade é de tal ordem que o melhor é nós acreditarmos profundamente nas nossas convicções e naquilo que julgamos ser o mais correcto e seguimos esse caminho, mas dando, vá lá, como adquirido que muitas dessas coisas em que acreditamos e que devemos defender não são equações matemáticas....”</p> <p>“...se torna virtualmente impossível tu chegares a conclusões, que não sejam as conclusões de diferentes escolas, de diferentes correntes de pensar ou executar a música...”</p> <p>“nesta geografia, neste contexto histórico de primeira década do século XXI, etc. interpretaram como algo que vos incomodou, a uns quilómetros de distância daqui, noutra país europeu e noutra escola, etc. isso é tido como a forma correcta”</p> <p>“...todos esses aspectos performativos, entre os quais se inclui o silêncio, temos que aceitar que qualquer opção do performer, no sentido de o alargar ou de o encurtar em relação àquilo que está escrito, de lhe dar uma expressão mais ou menos afectada, mais ou menos sóbria, de ser mais ou menos rigoroso...”</p> <p>“...podem ajudar a construir uma obra e, se ela tiver qualidade, fazerem-na subir mais um patamar, ou dois ou seja quantos for nessa qualidade ou, por vezes,</p>	<p>Eu creio que a composição, no momento em que é apresentada em público, perde o domínio do compositor</p> <p>Eu creio que o silêncio dentro do acto performativo, o compositor tem pouco que ver sobre...</p> <p>O intérprete, em todo o caso, o produtor do CD, se quer criar uma resposta ou se quer ver qual a reacção do público, perante isso uniria todas as pistas, cortando todo o silêncio, que provocaria?</p> <p>Os compositores tentam controlar.</p> <p>Mas eu faria de forma distinta a obra musical em si, com o acto do concerto, como ente autónomo</p> <p>haja seis minutos de silêncio, para buscar essa concentração, essa paz, esse silêncio... e capte com maior força o som</p> <p>nós decidimos não fazer caso dessa indicação de Ligeti... em benefício do público</p> <p>temos que contextualizar um acto, uma performance; tem que haver sempre esse equilíbrio, eu pelo menos creio, entre o compositor, o intérprete e o público</p> <p>Toca-se para o público, entendes? Creio que, neste sentido, sim, há certas coisas que o compositor não pode...<i>(encolher de ombros por parte do entrevistado)</i></p> <p>Beethoven ... É claro que está a pedir o silêncio antes da pausa. Acaba a música, há silêncio e mantém-se a tensão comunicativa. (mais um exemplo de um conceito de acção sobre um repertório que provoca uma emoção)</p> <p>É um tema muito interessante, na verdade</p> <p>O problema é que, na situação de performance, estamos a fazer parte da música. Temos a mesma importância que a nota, porque o “silêncio” soa , não?</p> <p>Aí tens um exemplo claro de que o concerto é um ente em si, que não está ligado à música</p> <p>a composição não mais que o conceito, a ideia estética da composição em si,</p> <p>porque o concerto em si é um momento discursivo, tem um início, um discurso, tem um final</p>
---	---

<p>tragicamente, destruí-la se as opções não estiverem em sintonia com o espírito da peça, com a ideia que o compositor teve, etc....”</p> <p>“A questão do silêncio tem manifestações diferentes de compositores para compositores e, muitas vezes, se tu reparares, quando um compositor pensa no silêncio na música, não o pensa tanto do ponto de vista performativo, mas mais do ponto de vista estético ou do ponto de vista estrutural e é aqui que a porca torce um bocadinho o rabo.”</p> <p>“...E era aqui que eu há pouco estava a começar, que era, por mais que o intérprete tenha liberdade, e eu acho que a tem, de interpretar e reler a obra...”</p> <p>“...E era aqui que eu há pouco estava a começar, que era, por mais que o intérprete tenha liberdade, e eu acho que a tem, de interpretar e reler a obra, etc., há sempre uma fronteira que é a do criador, de quem escreveu aquilo...”</p> <p>“...E depois ainda há um terceiro elemento, que eu ia há pouco referir, que é o elemento do público, a forma como o público interage com esses silêncios e que, às vezes, pode ir completamente contra a ideia do criador e/ou do intérprete...”</p> <p>“...há toda uma prática, não só da música, mas também da escuta da música, que tem determinado tipo de convenções e que as pessoas dificilmente conseguem contornar...”</p> <p>há aqui três dimensões que eu acho que se notares o que é que o Keith Jarrett estava a fazer, eu aconselhava-te já a pensar: a dimensão performer, compositor e receptor, que é o público</p> <p>Porque estes três elementos interferem na forma como essa obra vai existir naquele dado momento, naquele particular dia, daquela recita, etc</p> <p>“...John Cage, como Morton Feldman, como inclusivamente o George Crumb, compositores que têm... o próprio Kurtág, que referenciei há pouco, que têm uma abordagem muito poética da música e onde muitas vezes tu encontras o próprio silêncio como elemento temático da própria obra, como elemento programático da própria obra...”</p> <p>Por outro lado, tens compositores onde, muitas vezes, o silêncio é pensado como uma distância que separa dois eventos musicais.... compositores que se especializaram em fazer contas...”</p> <p>“Comparar a estruturação de uma obra, como quem</p>	<p>Então, todos os silêncios de antes e depois das obras têm que estar pensados para essa situação concreta</p> <p>Eu relacionaria esse exemplo com o que dizia Cage: a música é uma arte auditiva, mas também visual, é um estado</p> <p>Mas, num concerto público, o aspecto visual importa</p> <p>porque o aspecto visual é muito grande</p> <p>Eu estou a tocar e tu estás a ver-me. E paro. Tiro as mãos do piano e tu vais estar na expectativa esperando para ver o que se vai passar. E provoca um efeito de atenção, de estar desperto.</p> <p>A diferença é que, se há movimento, há sons</p> <p>Estais a introduzir na música sons, ainda que Incompreensíveis</p> <p>é interessante que haja movimento</p> <p>Cage quer que prestemos atenção aos sons a que não prestamos atenção. (Ao mexer-nos) Estamos a provocar sons que não me parece que sejam desejados por Cage.</p> <p>Mas o movimento não tem muito sentido</p> <p>é importante saber qual é a relação do silêncio com o visual</p> <p>Uma das partes fundamentais do silêncio, no acto interpretativo, é o público, a relação que queiras ter com o público</p> <p>Se for uma relação de distância, possivelmente então os silêncios não serão demasiado grandes, não queres provocar tensões grandes</p> <p>pode ser uma reacção de proximidade, pode ser uma reacção como a improvisação de uma reacção mútua, assim como se relaciona o público, relaciono-me eu</p> <p>Eu creio que o acto da performance é uma relação entre o que está em cima e o que está em baixo, entre o que está sendo foco de atenção e o que está observando, o observado e o observador</p> <p>À medida que se compromete mais ou tenta comunicar-se mais com o que está em seu redor, é quando o silêncio pode ser utilizado para aumentar a tensão, para criar mais atenção, para aprofundar a</p>
---	--

<p>estrutura uma obra de engenharia. E há compositores que pensam o silêncio assim”</p> <p>O que está em causa é que há um compositor que interrompe uma gravação, porque considera que o não ter sido respeitado um segundo, em relação ao que estava escrito daquilo que ele tinha de silêncio, era o mutilar de uma obra</p> <p>“eu escrevi isso? Foi uma estupidez. Eu não quero isso”. Portanto, aí, um factor que eu utilizaria para tirar teimas com esse intérprete era, por exemplo, se a obra estava publicada ou não</p> <p>O intérprete tem de contribuir para a estreia da obra e interagir com o compositor, “vamos experimentar, vamos fazer assim, etc.”, e a coisa constrói-se naquele momento</p> <p>Portanto, eu diria que a relação do intérprete com o compositor, se ele estiver vivo, é absolutamente essencial</p> <p>A notação varia, até a notação convencional varia, de acordo com a prática e a tradição, de cada sítio em particular</p> <p>Portanto, um problema que é tão antigo ainda surge</p> <p>É que já não estamos a falar da notação de uma nova música, estamos a falar de coisas, dizias tu bem, há bocadinho, não é uma ciência perfeita e, consequentemente, as tradições de ensino e, consequentemente, de aprendizagem da teoria musical têm inclusivamente algumas nuances que variam de país para país</p> <p>mesmo as pessoas que estão muito habituadas a tocar música do século XX, depois há escolas</p> <p>postura, a do <i>Remix</i>, é uma postura claramente austro-germânica.</p> <p>Stefan Asbury, que era de uma tradição anglo-saxónica</p> <p>se calhar, daqui a cinco anos, estão a fazer outro tipo de repertório, com outro tipo de problemas, etc. Portanto, as coisas mudam e mudam a este ponto</p> <p>um problema para os russos (músicos), porque não estava medido</p> <p>E isso mostra como as questões da notação, etc. podem mudar de escola e não é só de quem escreve, mas também de quem interpreta.</p> <p>. Ou seja, eu fui ganhando, com o tempo, aquela</p>	<p>nossa relação</p> <p>Ele necessita desse silêncio para poder começar a obra</p> <p>necessitamos de silêncio para criar uma atmosfera conjunta</p>
--	--

tranquilidade de “ok, a notação não é perfeita

Porque houve coisas, do ponto de vista da interpretação, que eu nunca teria aceite, tendo estado lá

“ok, isto é este andamento, mas agora o outro, eu não posso ter 4 segundos de espera, tem de ser de ataque”

Portanto, há coisas que, na minha opinião, não devem deixar muitas margens para dúvida

tem que mostrar a sua capacidade de interpretar uma obra sem recorrer a clichés e às convenções que os professores deles lhes disseram

Portanto, um dos problemas da música mais recente prende-se precisamente com isso, é que há tantos compositores, de tantas escolas tão diferentes, que os intérpretes muitas vezes não sabem se esta fermata, se este vibrato, se este trémulo, o que quer que seja, se é para fazer mais à maneira do ??

um intérprete tem de fazer é, não olhar só para a notação, mas olhar também para a música do compositor

compositores quantificadores matemáticos

silêncio como uma forma estrutural

silêncio é um momento narrativo

silêncio como um dos elementos mais importantes da beleza de uma obra

mas da expressão que esse silêncio pode ter

peça sobre a procura do silêncio

há(imperceptível na gravação) mistérios que não são desvendáveis e ainda bem, para quem ouve, para quem toca e para quem compôs

são a razão de ser de determinado tipo de coisas que têm uma riqueza, que não sabemos explicar muito bem de onde vem e, se calhar, vem precisamente do facto de ser inexplicável de forma científica, académica

Quadro 2- Tabela de todos os elementos chave observáveis no discurso dos entrevistados

	Luís Tinoco	Nicasio Gradaille
Relativas à Componente composicional	Silêncio, dos silêncios ,da música , obra, silêncio ,alguém, texto musical, escrito, compositor, pai, mãe, da coisa, compositor, nível ,nível ,estrutural, compositor ,compositor ,György Kurtág, Silêncio, Kurtág, obras, campo de estudo ,estudo científico, uma coisa, num campo ,numa fronteira, equações matemáticas ,conclusões, diferentes escolas, diferentes correntes , música., contexto histórico ,primeira década do século XXI, silêncio, obra ,patamar, peça, silêncio ,compositores ,compositores ,compositor ,silêncio, música, vista estético ,vista estrutural ,obra, ,fronteira ,criador, escreveu ,aquilo, terceiro elemento, ,forma ,silêncios ,a ideia criador ,música, música, dimensões ,Keith Jarret ,compositor obra, momento, dia, John Cage, Morton Feldman, George Crumb, Kurtág, ,música ,silêncio ,elemento temático ,obra, elemento programático ,obra, compositores ,o silêncio ,distância ,eventos musicais, compositores	Silêncio, silêncio ,música clássica ,romântica, elemento, silêncio, Cage, ,ausência do silêncio, silêncio, Composição, domínio ,compositor ,silêncio ,compositor ,silêncio, compositores ,obra musical ,concerto, ente, autónomo, seis minutos de silêncio, silêncio, indicação ,contextualizar ,o compositor, compositor, Beethoven ,silêncio antes da pausa, a música ,silêncio ,tema ,parte ,música, nota, “silêncio”, ligado ,música, composição ,estética ,composição ,final, silêncios ,exemplo ,a música, sons, música , sons, Cage , sons ,Cage, silêncio , visual, Partes, fundamentais, silêncio, silêncios, grandes, improvisação ,silêncio , obra, silêncio
Relacionados com a acção performativa	Performativo, técnico , precisa , intérprete, interpretação, escolha, intérprete, indicado, desenvolveu , estudar, interpretar , quantificar, exacta, seguimos, caminho, pensar , executar , interpretar , aspectos , performativos, opção , <i>performer</i> , alargar , encurtar , expressão , construir, destruí-la, manifestações, pensa, performativo, intérprete , interpretar , reler , intérprete, interage , contra, intérprete, prática, escuta , contornar, dimensão , <i>performer</i> , existir , pensado , separa , fazer , contas, respeitado , tirar, teimas , intérprete , intérprete , contribuir , estreia , interagir , constrói-se ,intérprete , essencial, surge, aprendizagem, pessoas , tocar , escolas, mudam , medido, interpreta, Interpretação, ter , ataque, capacidade ,interpretar , intérpretes, vibrato, trémulo, intérprete ,fazer ,olhar ,olhar ,expressão , ter, procura, toca , riqueza	gestão , gestão ,comunicação , existe, criamos , cria-se , exista, comunicação, intérpretes , ambas, procurando, comunicar, apresentada , acto, performativo, intérprete, , o acto , haja , capte ,nós decidimos não fazer caso , um acto, uma <i>performance</i> , intérprete , Toca-se , Acaba , situação, <i>performance</i> , estamos , concerto, ente, o concerto , momento, discursivo, discurso, antes , depois , arte , concerto público, o aspecto , aspecto visual, tocar , Tiro, mãos , provoca , há movimento, a introduzir , haja, movimento, prestemos , prestamos , movimento , acto , interpretativo, serão , provocar , uma reacção , relaciono-me, eu, acto, <i>performance</i> , em cima , sendo, foco de atenção , o observado , compromete-se , comunicar-se ,mais , poder, começar , criar.

<p>Sentimentos e emotividade no discurso. Proliferação de adjectivação pessoal com carga emotiva.</p>	<p>Poético, razão e coração”, coração, poesia ,razão, evidente profunda subjectividade ,mais rico, livre , quanto mais subjectivo se torne, as leituras , subjectividade ,acreditarmos profundamente , nossas convicções , correcto , adquirido, fácil de perceber, complexo , ultrapassa ,alguma razão, tendência , dúvida, , incomodou, , forma correcta, afectada, , sóbria, , rigoroso, qualidade ,qualidade , tragicamente, , sintonia , espírito , questão , porca torce um bocadinho o rabo, liberdade, eu acho , tenha liberdade , tipo de convenções dificilmente , muito poética , especializaram , uma estupidez, não quero ,vamos experimentar, , a relação , estiver vivo, , convencional, problema , tão antigo , muito habituadas ,postura, postura claramente , problemas, , problema , tranquilidade , não é perfeita, nunca teria aceite, , margens para dúvida, clichés e às convenções , problema ,muitas vezes não sabem , à maneira , momento narrativo, mais importantes da beleza , mistérios não são desvendáveis ,a razão de ser , não sabemos explicar , ser inexplicável .</p>	<p>atmosfera, ambiente ,está sentado, falar do dia-a-dia, de política, a pensar no que há-de vir; esferas distintas, um ponto em comum, uma reacção, tipo de reacção , a reacção vai ser distinta, creio , reacção que provocaria? , concentração, essa paz, em beneficio ,haver sempre esse equilíbrio, não pode, mantém-se a tensão comunicativa muito interessante, verdade, mesma importância , exemplo claro ,têm que estar pensados ,visual, é um estado, importa, é muito grande, expectativa, um efeito de atenção, de estar desperto, Incompreensíveis, interessante , atenção, desejados , muito sentido, é importante, uma relação de distância, não queres ,tensões , reacção mútua, uma relação, aumentar a tensão, para aprofundar, Ele necessita, necessitamos , uma atmosfera conjunta.</p>
<p>Relativos à notação</p>	<p>leitura ,integridade do texto , a notação não é perfeita, nunca é perfeita, as coisas, notação, notação, estava escrito ,estava publicada ,notação, notação , notação não é uma ciência perfeita ,inclusivamente algumas nuances que variam de país para país, questões da notação, notação , tem de ser , há coisas que, fermata, para a notação, quantificadores matemáticos, silêncio (notado).</p>	<p>(os compositores) tentam controlar.</p>

Quadro 3- Síntese de todos os elementos chave observáveis no discurso dos entrevistados

	Luís Tinoco	Nicasio Gradaille
Relativas à Componente composicional	Silêncio, silêncios, música, obra, alguém, texto, escrito, compositor, pai, mãe, coisa, compositor, nível, estrutural, compositor, György Kurtág, obras, campo, estudo, científico, coisa, campo, fronteira, equações, matemáticas, conclusões, diferentes, escolas, correntes, contexto, histórico, primeira, década, século XXI, patamar, peça, compositores, vista, estético, fronteira, criador, escreveu, aquilo, elemento, forma, ideia, criador, dimensões, Keith Jarrett, momento, dia, John Cage, Morton Feldman, George Crumb, elemento, temático, obra, programático, distância, eventos, musicais.	Silêncio, música, clássica, romântica, elemento, Cage, ausência, Composição, domínio, compositor, compositores, obra, musical, concerto, ente, autónomo, seis, minutos, indicação, contextualizar, compositor, Beethoven, antes, pausa, tema, parte, nota, “silêncio”, ligado, música, composição, estética, final, exemplo, sons, música, sons, Cage, visual, Partes, fundamentais, silêncios, grandes, improvisação.
Relacionados com a acção performativa	Performativo, técnico, precisa, intérprete, interpretação, escolha, indicado, desenvolveu, estudar, interpretar, quantificar, exacta, seguimos, caminho, pensar, executar, interpretaram, aspectos, opção, <i>performer</i> , alargar, encurtar, expressão, construir, destruí-la, manifestações, pensa, intérprete, reler, interage, contra, prática, escuta, contornar, dimensão, existir, pensado, separa, fazer, contas, respeitado, tirar, teimas, intérprete, contribuir, estreia, interagir, constrói-se, intérprete, essencial, surge, aprendizagem, pessoas, tocar, escolas, mudam, medido, interpreta, ter, ataque, capacidade, vibrato, trémulo, fazer, expressão, ter, procura, toca, riqueza	gestão, comunicação, existe, cria-se, intérpretes, ambas, procurando, comunicar, apresentada, acto, performativo, o acto, haja, capte, nós, decidimos, não fazer, acto, <i>performance</i> , intérprete, toca-se, Acaba, situação, estamos, concerto, ente , concerto, momento, discursivo, discurso, antes, depois, arte, concerto, público, o aspecto, aspecto visual, tocar, Tiro, mãos, provoca, há, movimento, introduzir, haja, movimento, prestemos, prestamos, acto, interpretativo, serão, provocar, reacção, relaciono-me, eu, acto, <i>performance</i> , em cima, sendo, foco, atenção, o observado, compromete-se, , poder, começar, criar.
Sentimentos e emotividade no discurso. Proliferação de adjectivação pessoal com carga emotiva.	Poético, razão e coração”, coração, poesia, razão, evidente, profunda subjectividade, mais rico, livre, quanto mais subjectivo se torne, as leituras, acreditarmos, profundamente, nossas convicções, correcto, adquirido, fácil de perceber, complexo, ultrapassa, alguma razão, tendência, dúvida, incomodou, forma correcta, afectada, sóbria, rigoroso, qualidade, tragicamente, sintonia, espírito, questão, porca torce um bocadinho o rabo, liberdade, eu acho, tipo de convenções, dificilmente, muito poética, especializaram, uma estupidez,	atmosfera, ambiente, está sentado, falar do dia-a-dia, de política, a pensar no que há-de vir; esferas distintas, um ponto em comum, uma reacção, tipo de reacção, a reacção vai ser distinta, creio, concentração, essa paz, em benefício, haver sempre esse equilíbrio, não pode, mantém-se a tensão comunicativa muito interessante, verdade, mesma importância, exemplo claro, têm que estar pensados, visual, é um estado, importa, é muito grande, expectativa, um efeito de atenção, de

	não quero ,vamos experimentar , a relação , estiver vivo , convencional , problema , tão antigo , muito habituadas , postura, tranquilidade , não é perfeita, nunca teria aceite , margens para dúvida, clichés, convenções , ,muitas vezes não sabem , à maneira , momento narrativo, mais importantes da beleza , mistérios não são desvendáveis ,a razão de ser , não sabemos explicar , ser inexplicável .	estar desperto, Incompreensíveis, interessante , atenção, desejados , muito sentido, é importante, uma relação de distância, não queres , tensões , reacção mútua, uma relação, aumentar a tensão, para aprofundar, Ele necessita, necessitamos , uma atmosfera conjunta.
Relativos à notação	leitura ,integridade do texto , a notação não é perfeita, nunca é perfeita, as coisas, estava escrito ,estava publicada , notação não é uma ciência perfeita ,inclusivamente algumas nuances que variam de país para país, questões da notação, tem de ser , há coisas que, fermata, quantificadores matemáticos, silêncio (notado).	os compositores tentam controlar.

Quadro 4- Síntese de todos os elementos chave comuns observáveis no discurso dos entrevistados

	Luís Tinoco	Nicasio Gradaille
Relativas à Componente composicional	Silêncio, silêncios, música, obra, escrito, compositor, nível, estrutural, compositor, contexto , compositores , estético, elemento, Kurtág, John Cage.	Silêncio, silêncios, música, obra, escrito, compositor, nível, estrutural, compositor, contexto , compositores , estético, elemento, Kurtág, John Cage.
Relacionados com a acção performativa	existe , intérpretes , performativo, intérprete , toca-se , tocar , interpretativo, serão , <i>performance</i> .	existe , intérpretes , performativo, intérprete , toca-se , tocar , interpretativo, serão , <i>performance</i> .
Sentimentos e emotividade no discurso. Proliferação de adjectivação pessoal com carga emotiva.	Não observáveis	Não observáveis
Relativos à notação	Não observáveis	Não observáveis

**Quadro 5 - Síntese de todos os elementos chave
Não comuns observáveis no discurso dos entrevistados**

	Luís Tinoco	Nicasio Gradaille
Relativas à Componente composicional	Alguém, texto, escrito, pai, mãe, coisa, campo, científico, fronteira, equações, matemáticas, conclusões, diferentes, escolas, correntes, histórico ,primeira, década, século XXI, patamar, peça, fronteira , criador, escreveu , aquilo, forma, ideia, criador , dimensões ,Keith Jarret , momento, dia, Mortan Feldman, George Crumb, elemento, temático, vista, programático , distância , eventos	clássica , romântica, ausência, Composição, domínio, concerto, ente, autónomo, seis, minutos, indicação, Beethoven , antes, pausa, tema , parte , nota, ligado, composição , estética , final, exemplo , sons, ligado, composição , estética , final, exemplo , sons, grandes, improvisação.
Relacionados com a acção performativa	técnico , precisa , escolha, indicado, desenvolveu , estudar, quantificar, exacta, seguimos, caminho, pensar , executar , aspectos , opção , alargar , encurtar , expressão , construir, destruí-la, manifestações, pensa, reler, interage , contra, prática, escuta , contornar, dimensão , pensado , separa , fazer , contas, respeitado , tirar, teimas , contribuir , estreia , interagir , constrói-se , essencial, surge, aprendizagem, pessoas , escolas, mudam , medido, ataque, capacidade ,vibrato, trémulo, fazer , expressão , procura, riqueza	gestão , comunicação , cria-se , ambas , procurando , comunicar, apresentada , acto , haja , capte , nós, decidimos, não fazer, <i>performance</i> , Acaba , situação, estamos , concerto, ente , concerto , estamos , concerto, ente , concerto , momento, discursivo, discurso, antes , depois , arte , concerto , público, o aspecto , aspecto visual , Tiro, mãos , provoca , há, movimento, introduzir , haja, movimento, prestemos , prestamos, acto , provocar , reacção , relaciono-me, eu , acto, em cima , sendo, foco, atenção , o observado , compromete-se , poder, começar , criar.
Sentimentos e emotividade no discurso. Proliferação de adjetivação pessoal com carga emotiva.	Poético, razão e coração, coração, poesia , razão, evidente, profunda subjectividade , mais rico, livre , quanto mais subjectivo se torne, as leituras, acreditarmos, profundamente , nossas convicções , correcto , adquirido, fácil de perceber, complexo , ultrapassa ,alguma razão, tendência , dúvida, , incomodou, , forma correcta, afectada, sóbria , rigoroso, qualidade , tragicamente , sintonia , espírito , questão , porca torce um bocadinho o rabo, liberdade, eu acho , tipo de convenções , dificilmente , muito poética , especializaram , uma estupidez, não quero ,vamos experimentar , a relação , estiver vivo , convencional , problema , tão antigo , muito habitadas , postura, tranquilidade , não é perfeita, nunca teria aceite , margens para dúvida, clichés, convenções , muitas vezes não sabem , à maneira , momento narrativo, mais importantes da beleza , mistérios não são desvendáveis ,a razão de ser ,	atmosfera, ambiente , está sentado, falar do dia-a-dia, de política, a pensar no que há-de vir; esferas distintas, um ponto em comum, uma reacção, tipo de reacção , a reacção vai ser distinta, creio , concentração, essa paz, em benefício , haver sempre esse equilíbrio, não pode, mantém-se a tensão comunicativa muito interessante, verdade, mesma importância , exemplo claro , têm que estar pensados ,visual, é um estado, importa, é muito grande, expectativa, um efeito de atenção, de estar desperto, Incompreensíveis, interessante , atenção, desejados , muito sentido, é importante, uma relação de distância, não queres , tensões , reacção mútua, uma relação, aumentar a tensão, para aprofundar, Ele necessita, necessitamos , uma atmosfera conjunta.

	não sabemos explicar , ser inexplicável .	
Relativos à notação	leitura ,integridade do texto , a notação não é perfeita, nunca é perfeita, as coisas, estava escrito ,estava publicada , notação não é uma ciência perfeita ,inclusivamente algumas nuances que variam de país para país, questões da notação, tem de ser , há coisas que, fermata, quantificadores matemáticos, silêncio (notado).	os compositores tentam controlar.

ANEXO V

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS RECITAIS 1 E 3 (OS RECITAIS NA UNIVERSIDADE DE AVEIRO)

Entrevistas RC1 (Recital 1, Março 2011)

1. (Jean-Michel) Garreti

1. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

A) És músico?

Sim. Acho que sim.

B) Já conhecias a obra John Cage 4'33''?

Sim.

C) Já alguma vez a interpretaste?

Não.

2. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

D) Podes descrever o que sentiste?

Paz. Paz, principalmente, porque o resto do recital era bastante movimentado a nível de obras, por isso o Cage foi mesmo um momento de relaxamento. É pena é ter havido muitos ruídos externos. Quebrou um bocadinho o efeito. **Depois no final já há uma conclusão a que eu cheguei, mas que então vou deixar para uma terceira...** Pode ser o efeito da

obra também, porque a própria obra – utilizando o silêncio da própria obra – permite pôr em relevo o silêncio absoluto. Como não existe, permite pôr em relevo todos os ruídos que estão fora, todos os sons que estão fora da obra. Então, os sons externos começam a participar na própria obra.

E) Sentiste sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Não foi variando por fases. Posso dizer que foi sempre durante a obra.

F) Podes descrever essas fases?

(sem efeito, no caso)

G) Podes descrever o que sentiste ao teu redor? Relativamente aos outros ouvintes?

Observei... É assim, eu sou uma pessoa que gosta de silêncio. Não me importo de ficar sem falar durante horas, de ficar num sítio onde não haja ruído. Obviamente observei a reacção das outras pessoas. Os meus alunos estiveram ao lado. Alguns que não conseguiram ficar, por exemplo, parados. Tinham de mexer, tinham de ver qual era a reacção dos outros. Outras pessoas faziam o próprio inquérito, depois. Estavam sempre a mexer e sempre a Foram pessoas que não conseguiram... Estavam a perturbar obviamente o silêncio. Isso foi a minha curiosidade, também como professor, de ver qual era a reacção das pessoas ao silêncio e, de facto, eu reparei nos meus alunos... Eu tive a mesma reacção dos meus alunos. Ou seja, eu tive uma reacção dos meus alunos que correspondia ao carácter deles e à maneira de ser quando estudo. Ou seja, uns que não conseguem ficar concentrados, têm sempre que mexer um bocadinho. Outros, que não percebem nada a nível musical, ficam surpreendidos e têm uma reacção, por exemplo, de rir.

Observaste, então, que a reacção deles tem a ver com os traços de personalidade que já tinhas observado neles?

Sim, sim. Não nas pessoas que não conhecia. Só se pode ver, por exemplo, na pessoa que não se sentia confortável com o silêncio, que estava sempre aqui a mexer com a caneta... Pronto, um conjunto de reacções.

H) Escolherias a Obra para um teu recital? Porquê?

Sim, claro que poderia escolher esta obra para um recital. Sem dúvida nenhuma. Por causa da reacção do público, porque eu considero – e já fiz muitos recitais ou a solo, em Lisboa – e o meu objectivo sempre foi a comunicação com o público. A comunicação vem da reacção do público que nós vamos propor como músicos. E, neste caso, esta obra é um bom ou início... Para mim, eu não acabava com esta obra. Ou começava com esta obra ou ia pôr isto no meio, mas não acabava com isto. Porquê? Porque o silêncio, para mim, é a base. Como a base da *pizza*, por exemplo. Por cima disso, vamos pôr os ingredientes. Por isso, eu iria talvez começar por isso e, pouco a pouco, pôr obras onde a música ia preencher cada vez mais o silêncio. E talvez no fim, então, faria novamente a mesma obra. Duas vezes a mesma obra; no meio, fazer uma construção musical em crescendo para mostrar o poder, a reacção do público e depois regressar, então, ao silêncio, que, para mim, é a música. Silêncio. Música. Silêncio. E não só no fim.

Eu estou a pensar nisto obviamente num contexto de recital, que seria programado, onde as pessoas têm o programa na mão, onde sabem que é aqui, nesta obra. Lá as pessoas sabem. Aplausos do público, quando entramos no palco, silêncio. Quatro minutos de silêncio.

3. Questões relativas à performance de um instrumento a solo.

I) Agrada-te a ideia de um recital todo a solo? Porquê?

Sim, sim, isso eu gosto muito. Gosto muito e mesmo na comunhão com o público. Obviamente que não tiveste aqui muito público – que é uma pena –, mas, das formas que eu prefiro, a nível, para mim, de músico, é esta: um músico, sozinho, no palco, frente ao público. E esta comunicação entre os dois durante um certo tempo. O músico está nu, sozinho, frente ao público e pode, realmente, comunicar e com o público. Para mim, é a fórmula mais interessante. Eu gosto muito desta forma assim.

J) Agradaram-te as obras interpretadas? Porquê?

Sim. (Já as tenho trabalhado.)

L) A minha investigação está relacionada com o silêncio. O que pensas do silêncio?

Já pensei muito sobre isso. O silêncio, em termos musicais... Primeiro é preciso definir, acho eu, “que silêncio?”. Ou seja, de quem. Do músico? Do ambiente? Do público? Será que o público, quando está a ouvir o concerto, está em silêncio na sua cabeça? Talvez não. Por isso, há um estado de espírito, que é o silêncio; há um estado físico, o silêncio físico. O silêncio é só uma reacção a um som. *(fala-se das entrevistas de dois alunos)* Todo o programa da pedagogia e do ensino é fazer perceber aos alunos que o silêncio, os silêncios dentro de uma música, de uma obra, são todos diferentes. São todos diferentes. Porque o que nós vamos dizer dentro da obra, nesta parte musical, é que vai definir o silêncio a seguir e vai definir o silêncio interior. Por isso, acho eu, verdadeiramente, que eles [os alunos] não percebem, não estão sensíveis a esta coisa. Se nós ficamos no silêncio absoluto, a nível físico, para nós, o nosso silêncio interno desaparece, vamos começar a ouvir a nossa percepção cá dentro, não é? Tu conheces a sala Ensemble Contemporaine ?

Sim.

Aquele vazio total. Lá há silêncio. Mas não há silêncio absoluto, porque ouvimos o nosso ritmo cá dentro, tão forte, tão óbvio, que é quase insuportável. Eles já fizeram a experiência e as pessoas não aguentam, não aguentam neste silêncio. Cortaram todos os ruídos, externos, tudo. Só há um músico no meio. Só. E só se consegue ouvir o batimento cardíaco do músico, que obviamente acelerará, porque cria uma situação de *stress*. Mas eles [os alunos] não têm esta noção de silêncio. Para eles, o silêncio é uma falta de notas, é um espaço durante o qual o músico não toca.

M) No recital houve silêncio? Qual?

Neste sentido, eu acho que, no recital, tu não aproveitaste verdadeiramente o silêncio. No Britten, tocaste o Britten, super rápido.

Isso era porque estava a ser pressionado para acabar o recital.

Isso eu não percebi. Eu até disse “um recital no silêncio e afinal havia... Até se sentia um *stress* tal para avançar, avançar, avançar”. Por isso que eu acho que encontrei a paz no John Cage. Tivemos ali um momento de pausa, de respiração, de calma. Porque em todo o resto eu senti aquele *stress* e, no John Cage, um relaxamento.

Entrevista 2. Vânia Pereira

1. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

A) És músico?

Sim.

B) Já conhecias a obra John Cage 4'33''?

Já, já conhecia. Nunca a interpretei, mas já tinha ouvido falar e visto gravações.

C) Já alguma vez a interpretaste?

Não.

2. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

D) Podes descrever o que sentiste?

Eu, no início, fiquei um bocadinho surpresa e, entretanto, a primeira coisa que eu pensei foi “isto parece mesmo a obra do John Cage”. E fiquei nessa, à espera que, se calhar, o iniciassem. Depois não tinha a certeza se era, se não era, porque eu vi a interpretação em orquestra, nunca tinha visto individualmente e não sabia se depois ia acabar por tocar alguma coisa, se era só o início assim, se era tudo. Portanto, estava sempre na expectativa e na curiosidade de saber o que vinha a seguir.

E) Sentiste sempre o mesmo ou foi variando por fases?

No início, foi mais impacto. Estava à espera que se tocasse alguma coisa e não saiu nada.

Houve mais que um período. Qual foi o mais longo?

Foi o terceiro, ou o segundo... Uma parte em que ficou parado, com o instrumento na mão e acho que a segunda vez que teve esse comportamento foi o mais longo, a fase mais longa. Foi aí. Como foi tão longa, depois cheguei a uma fase e “Então? Não vamos sair daqui? Quando é que se faz alguma coisa?”.

O que te apetecia fazer nessa altura? Gritar? Fugir? Pôr-te a pé?

Era perguntar “Mas há mais alguma coisa agora ou já acabou?”. Mas é sempre aquela expectativa de saber o que vem a seguir ou o que vai acontecer, porque ainda ninguém sabe, não é?

F) Podes descrever essas fases?

Pelo que disseste, há uma primeira fase surpresa e depois digamos que, algures, há uma fase de saturação? Sim. Sim.

G) Podes descrever o que sentiste ao teu redor? Relativamente aos outros ouvintes?

Sim, porque, principalmente na parte mais longa, mas já depois um bocado de estarmos ali a “ouvir” o silêncio, olhámos uns para os outros e fizemos uma cara de “Então? E agora isto?”. Porque ninguém sabia o que é que era e, se calhar, já toda a gente tinha associado mais ao menos ao John Cage, por ele ser famoso por este tipo de obras diferentes, mas ninguém tinha a certeza do que é que era. E olhámo-nos e entreolhámo-nos, pelo menos os três alunos, à espera de qualquer coisa, se alguém sabia o que é que se estava a passar, se alguém sabia o que ia acontecer a seguir. Eles também estavam assim, estavam com cara de ponto de interrogação, porque ninguém estava à espera daquilo.

H) Escolherias a Obra para um teu recital? Porquê?

Possivelmente não. Depende. Se fosse um recital temático, onde o tema fosse o silêncio, se fosse essa a questão, aí, sim, sem dúvida nenhuma.

E como é que achas que seria possível fazer um recital em que o tema principal fosse o silêncio?

Em obras desse género e em obras em que o silêncio fosse realmente mais importante ou mais evidente. Em todas as obras, o silêncio é importante, quanto mais não seja para pararmos, para respirar, o silêncio é sempre importante. Mas há obras em que o silêncio é propositado, principalmente as obras a solo. Nessas, o silêncio tem mais impacto. Numa obra acompanhada, o silêncio normalmente é o acompanhamento, é a orquestra, o piano, o que for. Mas normalmente há obras em que o silêncio é propositado. No caso dessa, no caso das... As outras duas eu não conhecia, mas as “Metamorfoses” conheço e sei que o silêncio é propositado, é suposto estar ali, porque o próprio silêncio é um momento de tensão, é um momento de música, apesar de ser silêncio. Mas, se fosse um recital “comum”, não sei até que ponto escolheria esta obra. **Porquê?** Isto é um bocado estúpido, mas num recital é suposto eu tocar, mostrar o que... Não sei. Mas o silêncio acaba por ser também tocar, o silêncio acaba por ser música, de uma certa forma, não é? Neste caso, o silêncio era música, era o barulho, era o som, era a ausência de som. Não até que ponto escolheria esta obra, mas vou ficar a pensar nisso. **E nunca pensarias “o que é que o público vai achar de mim?”, por causa da escolha?** Pensaria.

3. Questões relativas à performance de um instrumento a solo.

I) Agrada-te a ideia de um recital todo a solo? Porquê?

A mim, pessoalmente, não, nada disso. Porque eu, pessoalmente, acho muito difícil tocar a solo, acho que estamos muito mais desprotegidos, estamos ali sozinhos e depende tudo de nós. Enquanto temos um acompanhamento, o acompanhamento tem a sua graça e dá um certo apoio, dá um certo momento para descanso, até, se for preciso, mas acho que para um recital a solo é preciso mais responsabilidade, penso eu. Estamos ali sozinhos, não é? Não temos apoio nenhum. Nem é responsabilidade, é mais difícil. Pessoalmente, acho que é mais difícil.

Achas que as peças são mais ou menos complexas que as peças com acompanhamento?

Acho, acho.

Mas por ser a solo ou por ser a música que está lá escrita?

Acho que as peças em si eram – também do período em que são, do estilo que são – acho que são mais complexas.

Por serem contemporâneas?

Sim, por serem peças contemporâneas, porque há peças contemporâneas com acompanhamento de piano que também são muito difíceis. Mas penso que o facto de ser a solo, só por si, já é uma dificuldade. Pessoalmente, eu penso que é mais difícil a solo.

J) Agradaram-te as obras interpretadas? Porquê?

Não as conhecia. Melhor, as Metamorfoses conhecia e gosto. **São daquelas que é quase obrigatório... Quando vieste para aqui, já conhecias, não é?** Sim, sim. E agora estamos a estudá-las. Todos os três alunos estão a estudar aquilo e a própria história é uma coisa que me agrada, tem a ver com a mitologia e acho as Metamorfoses em si, a própria composição e as próprias dinâmicas do compositor, acho que aquilo é tudo muito interessante, porque não é nada convencional, na minha opinião. As outras duas obras eu não conhecia e são daquelas obras que eu acho que uma pessoa precisa de ouvir outra vez para se aperceber. Por exemplo, a última, a que tinha aqueles andamentos todos, gostei, principalmente do último andamento. Foi o que me chamou mais a atenção.

L) A minha investigação está relacionada com o silêncio. O que pensas do silêncio?

Acho que o silêncio é tão fundamental como o som. Partimos do princípio em que um é... **Mas disseste que eras incapaz de escolher...** Não, não era incapaz, agora, se fosse neste momento, se calhar não escolheria, mas acho que o silêncio tem o seu papel importante. O

próprio silêncio dá uma certa tensão... Às vezes temos, nas Metamorfoses, aquelas suspensões, aqueles finais mais bruscos e depois tem aquele silêncio e é uma tensão ali, fica tudo no ar – parece que até nem há ar –, para saber o que é que vem a seguir. Eu penso que o silêncio é tão importante como a música. Um é a antítese do outro, não é? São os contrários, mas acho que um complementa o outro, acho que a música em si, sem os momentos de silêncio, sem os momentos de pausa ou sem estes momentos de tensão... O silêncio pode ser uma pausa, um momento de descanso ou também pode ser uma tensão, não é? É um momento até como a própria música, como demonstrou. Acho que o silêncio tem um papel fundamental na música. Sinceramente, acredito que sim.

M) No recital houve silêncio? Qual?

Houve.

Excluis desses silêncios o ruído? Poderíamos ignorar esse ruído exterior à sala e dizer inequivocamente “Houve silêncio!”, porque o que interessa é o que está dentro da sala?

Nem sei bem o que dizer... O silêncio supostamente é a ausência de som, mas nunca há ausência de som, há... Houve sempre alguém a fazer barulho e depois alguém que tossia, alguém que se mexia na cadeira, havia sempre um ruído. Mas não sei até que ponto é que isso não são coincidências, porque podia até ninguém se ter mexido e podia ter havido silêncio absoluto.

Já estiveste naqueles concertos em que, de repente, há mesmo silêncio? Sim. Se te perguntassem, “Então, define os tipos de silêncio que ouviste neste recital”, se te pedissem para fazeres um catálogo de silêncios, que tipos de silêncios ouviste? *[explica tipos de silêncios: o conceptual (é intencional)]*

Há exactamente os silêncios do fim das peças, que são aqueles silêncios muito mais relaxados, “Acabou”. **Disseste, há pouco, que há alguns silêncios no final do andamento, em que ficamos todos suspensos? Sim, isso também. Então, dentro dos que estão no final do andamento, temos dois tipos. Há os que estão na peça porque são**

intencionais e há os de final... **Os imediatamente a seguir à peça, aqueles segundos depois dela acabar, não é?** Sim.

Depois temos o que tu dizes, o relaxar, não é Sim. **E mais?** A respirar, os silêncios antes de respirar... **Não te parece que nós quando respiramos, por muito curta ou longa que seja a respiração, é um silêncio?** É. Sim, exacto. **Que nomes usaríamos para definir esse silêncio?** Silêncio necessário. **Silêncio necessário, silêncio técnico, que é necessário à técnica de interpretação, não é?** E também acho que, antes das obras, também há aquele momento de silêncio, antes do andamento seguinte, aquele momento de concentração, de pensar “O que é que vem agora?”, o andamento seguinte, acaba por ser também um silêncio. **Esse silêncio é muito importante, é muito explorado na música, na tradição e na arte japonesa. Eles acham esse momento talvez o mais importante, até, da obra toda. [explicação]** As pausas também, em que estamos em silêncio. **As pausas escritas, que aí poderíamos incorporar numa espécie de silêncio conceptual, silêncio previsto pelo compositor, mas que é matematicamente calculado.** Pois, exacto. **Porque tem a ver com o que em antes e com o que vem depois. E temos aqueles momentos a meio de uma pausa, que está uma suspensão em cima de uma pausa, que aí é deixado ao nosso critério, não é?** Exacto. **Mas qual é o critério que nós devemos seguir?** Terá a ver directamente com a música ou terá a ver com o nosso estado de espírito? **Acho que tem a ver com um bocadinho de tudo, não é?** Os silêncios também nem todos são iguais. Há uns mais longos, outros mais curtos e isso pode ser deixado ao nosso critério e à nossa interpretação e, se calhar, até de acordo com a nossa necessidade. **Se for um momento em que se calhar até precisamos de descansar mais um bocadinho, podemos aproveitar aquilo para relaxar um bocadinho e seguir, não sei. Eu às vezes aproveito estas pausas para recuperar energias. Já te ocorreu que, por exemplo, nesses silêncios, se uma pessoa parar tempo de mais, pode acontecer duas coisas: uma das coisas é criar monotonia?... Sim. Tornar-se chato. Outra das coisas é o estar muito tempo parado levar a um maior nervosismo.** Pois, se calhar. Parar muito tempo, depois começa-se a pensar o que é que se está a fazer e é uma confusão.

Entrevistas RC2 (Recital 3, Junho 2012)

1. Filipa Andrade – 25.06.2012

1. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

A) És músico?

Não.

B) Já conhecias a obra John Cage 4'33''?

Não.

C) Já alguma vez a interpretaste?

Não.

2. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

D) Podes descrever o que sentiste?

Eu sou uma pessoa muito agitada e tudo o que seja calmo, silêncio, a mim deixa-me um bocadinho nervosa, deixa-me um bocadinho ansiosa, porque não tem movimento. Eu gosto muito de movimento e, parar aquele tempo todo, a mim, deixou-me muito *stressada*. Fico um bocado *stressada*, porque não tem movimento.

E) Sentiste sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Teve fases. No início, estava bem, mas depois comecei a ficar ansiosa, muito ansiosa, porque nunca mais acabava, o tempo de silêncio nunca mais acabava. Estava muito ansiosa, porque, lá está, não consigo estar parada durante muito tempo. **Depois de entrares na parte da irritabilidade, abrandou ou continuou?** Estabilizou.

F) Podes descrever essas fases?

Temos uma primeira fase, calma... Depois entrou em *stress*, porque, aí está, não tem barulho e, depois, sabia que estava para acabar e, então, desestabilizou porque sabia que iria acabar a qualquer momento.

G) Podes descrever o que sentiste ao teu redor? Relativamente aos outros ouvintes?

Pareceram-me muito agitadas. As pessoas todas. Aí está, não são pessoas da música e pareceram-me muito agitadas. **Incomodadas? Agitadas?** Pareceram-me agitadas.

H) Escolherias a Obra para um teu recital? Porquê?

Não. (responde, apesar de não ser música)

3. Questões relativas à performance de um instrumento a solo.

I) Agrada-te a ideia de um recital todo a solo? Porquê?

Não. Prefiro vários instrumentos, porque a música é outra. Não sei explicar muito bem, mas é outra, é outra música, o som é outro, quando tem vários instrumentos. Eu gosto muito de ouvir, por exemplo, violino, piano, porque o som é outro. Tem mais actividade, mais coisas a acontecer...

J) Agradaram-te as obras interpretadas? Porquê?

Não. Gosto mais do violino, por isso, oboé, sopro, não entendo.

L) A minha investigação está relacionada com o silêncio. O que pensas do silêncio?

A minha opinião sobre o silêncio... Eu prefiro a agitação. Não gosto muito do silêncio, porque me faz sentir perdida, desorientada...

M) No recital houve silêncio? Qual?

Houve. Tirando o barulho do elevador, mas acho que, de resto... Houve silêncio. Eu falo em silêncio, quando uma pessoa não está a falar.

2. Helena – 25.06.2012

1. Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

A) És músico?

Não.

B) Já conhecias a obra John Cage 4'33''?

Não.

C) Já alguma vez a interpretaste?

Não.

Questões relativas à performance da Obra John Cage 4'33''

D) Podes descrever o que sentiste?

No início, senti um pouco de ansiedade – “O que é que se está a passar?”. Depois fiquei tranquila. Quando apresentaste a peça, a primeira coisa que nós esperamos é que comece qualquer coisa – “Então? Será que ele se esqueceu de alguma coisa?”.

E) Sentiste sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Primeiro foi a surpresa, depois fiquei mais calma, até que pensei “É porque a peça é mesmo assim, é para estar relaxada um pouco”.

F) Podes descrever essas fases?

(Sem efeito. Questão praticamente respondida na alínea anterior)

G) Podes descrever o que sentiste ao teu redor? Relativamente aos outros ouvintes?

Achei que as pessoas estavam todas muito atentas, se calhar à espera do mesmo que eu, a pensar o mesmo “O que é que se está a passar?”, porque olhavam muito atentas para o

músico, neste caso, para ti, como que perguntando “O que é que está ali a acontecer? Ok, pronto, ele está quieto, vamos também estar atentos, à espera de qualquer coisa”.

H) Escolherias a Obra para um teu recital? Porquê?

Se eu fosse música, dependeria daquilo que eu pretendia, do *feedback* que eu pretendia. Se eu pretendesse observar e ver a reacção das pessoas, sim, escolheria. Mas se eu pretendesse – como é que eu vou dizer – que não houvesse assim uma obra surpresa, que não fosse fazer essa surpresa, que fosse simplesmente que elas estivessem atentas a ouvir as diferentes obras, então não escolheria, porque isso foi uma surpresa. Para mim, foi agradável, porque nunca tinha acontecido, mas, se calhar, pode haver pessoas que não acharam piada.

3. Questões relativas à performance de um instrumento a solo.

I) Agrada-te a ideia de um recital todo a solo? Porquê?

Sim, gosto. Eu sou um bocado suspeita, porque a minha irmã é música e, quando toca, toca sozinha e só um instrumento. Portanto eu gosto de ouvir, agrada-me. Até porque nós acabamos por nos aperceber melhor do som daquele instrumento, não é? Quando estão mais do que um juntos, acaba por não ser tão...

J) Agradaram-te as obras interpretadas? Porquê?

Sim. Gostei.

L) A minha investigação está relacionada com o silêncio. O que pensas do silêncio?

O silêncio é extremamente importante, porque é a única forma que nós temos de nos pensar, nas coisas, de entrarmos mais dentro de nós. Quando nós andamos rodeados só por barulho, por confusão, por seja aquilo que for, acabamos por andar um pouco como que empurrados pelos outros e por aquilo que nos rodeia e não pensamos tanto nem reflectimos sobre as coisas muitas vezes importantes da nossa vida e de nós mesmos.

M) No recital houve silêncio? Qual?

O local escolhido para o recital se calhar não foi muito apropriado, mas, além disso, silêncio absoluto não houve, porque um cruzar de pernas, um mexer na cadeira, um olhar e sorrir, nem que seja baixinho, claro que isso corta completamente o silêncio em si. É por isso que eu acho que... **Mas, então, houve ou não houve silêncio?** Houve silêncio no que diz de tu não estares... **No que respeita ao aspecto conceptual, houve aquele silêncio conceptual, mas, de facto...** Não houve silêncio. Até porque até nós, só o facto de estarmos a pensar em determinadas coisas, mesmo que estejamos sem falar, nós às vezes deparámo-nos connosco mesmos a dizer qualquer coisa. Só apetece dizer “Não estejas a falar sozinho. Estás tontinho?”.

ANEXO VI

ENTREVISTAS AOS PERFORMERS

JOHN CAGE 4'33'

(Concerto Remix Ensemble, Casa da Música do Porto)

Entrevistas aos performers do John CAGE

1. Mário Teixeira

Secção 1: Relativa ao contexto estético e histórico da Obra

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?

A obra é um marco histórico, é uma afirmação, acima de tudo. Um *statement*. No fundo, é a obra que levou ao extremo aquilo que se pode fazer com o silêncio, como se pode usar musicalmente o silêncio. Outros compositores já o tinham feito antes, mas ele levou ao extremo.

B) Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?

Há um movimento bastante ligado à música oriental [min. 1.46], em que a preponderância do silêncio é grande, não é? Portanto, aquele grupo de Nova Iorque – o **Pelman ?**, o Cage, etc. – é um movimento que é importante.

C) Para ti o que é a interpretação desta obra?

Acima de tudo, a ideia do Cage qual foi? Foi provocar, não é? **A pergunta é uma pergunta histórica. O que é que significa para ti teres participado nessa performance do John Cage?** Continuo a reavivar essa linha “clássica” da música contemporânea.

*Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com a performance da Obra J. Cage
4'33''- Interpretação Remix Ensemble 2010*

D) Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33'?

A questão da postura em palco é sempre complicada, porque tudo o que fazas passa a ter uma importância enorme, não é? Desde o gesto sem som ao gesto que emite som involuntariamente e que acaba por influenciar, em termos sonoros, o resultado final da obra. A principal dificuldade é essa mesma: é como estar em palco? **Qual é a atitude é a atitude que se escolhe, qual é a postura que se escolhe. É.**

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?

Há uma grande tensão, acima de tudo. E apreensão também, em relação à reacção do público e àquilo que irá acontecer durante a *performance*. Cada *performance* é sempre surpreendente, de certa forma, porque tudo pode acontecer, tanto da parte dos músicos, em que a liberdade é total para fazerem o que entenderem, como da parte do público. Essa apreensão, esse mergulhar no desconhecido, no fundo, cria uma tensão bastante grande.

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Já foi há bastante tempo. Não tenho assim uma recordação exacta das três *performances*, mas, em geral, acho que foi semelhante. A forma de sentir a obra foi semelhante, nas três *performances*. **Na obra em si, houve algum período de relaxamento, houve tensão contínua de início a fim?** Acho que acaba por ser tensão. **A ansiedade vai aumentando?** Acho que sim. Cada vez... O silêncio só por si é incómodo, não é? Normalmente as pessoas, na sua socialização diária, muito poucas pessoas conseguem conviver com o silêncio. O silêncio geralmente provoca desconforto e as pessoas têm tendência a preencher o silêncio o mais possível, seja falando, seja cantando, seja de que forma for.

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?

O incómodo vai crescendo com a tensão, ao longo da peça. A tensão que as pessoas têm no princípio vai dando cada vez mais lugar a desconforto e as pessoas vão-se mexendo cada

vez mais, vai havendo mais ruídos, mais afectadas, digamos, as pessoas são pela duração da obra, ao longo da obra.

Secção 3: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?

Nesta obra específica? **Não, no contexto dos recitais. Quando faço esta pergunta, estou a pensar nas partes onde não tocas, nas peças a solo onde tens blocos de silêncio, se achas que há necessidade de saber gerir o silêncio.** Sim, isso é imprescindível. Isso não vem de Cage, vem de toda a música. Não há música sem silêncio, já dizia Mozart. A forma como se gere esse silêncio é que pode variar de corrente estética para corrente estética, mas há silêncio com tensão em Beethoven, assim como há em... **Estou a falar no repertório contemporâneo. O âmbito do meu estudo é se, no repertório contemporâneo, numa situação de recital, há necessidade de saber gerir o silêncio.** É transversal a toda a música.

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?

A performance depende, numa grande percentagem, da gestão do silêncio. Se não houver silêncio ou se não forem bem tocados os silêncios, nunca pode haver uma boa *performance*.

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

Da resposta anterior, entende-se que, quanto mais se pensar e estudar, melhor será uma performance? Podemos estabelecer essa relação? Sim, sim. Sem dúvida. **Melhor em que sentido?** Melhor, musicalmente; melhor no resultado do espectáculo, no seu todo. Há melhor transmissão de uma mensagem, melhor entendimento do texto musical... O passar da mensagem acaba por ser mais bem feito.

2. Roberto – 30.04.2011

Secção 1: Relativa ao contexto estético e histórico da Obra

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?

[não entendi o início da gravação – minuto 01.17]... mesmo pela composição e tudo. Foi algo de novo e continua ainda a ser algo de novo. Digamos que, sempre que se faz esta peça, está a fazer-se história? Exacto.

B) Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?

Sinceramente, nunca pensei. Nas outras entrevistas, têm ido mais no sentido do experimentalismo, por ser uma obra de carácter experimental, aleatório, porque nunca se sabe o que é que vai acontecer. Sim, exacto. Uma obra essencialmente experimental? Sim, tipo – não se posso também referir, mas a obra que tocamos ontem... O Brecht. Ele inspirou-se um bocadinho...

C) Para ti o que é a interpretação desta obra?

É participar sempre num momento histórico, numa coisa que é diferente de cada vez. O que é também em cada obra que os músicos interpretam, cada concerto é diferente. Mas esta tem particularidades... Sim, mas teres estado envolvido neste concerto, na performance desta peça, porque lhe foi dada tanta importância, é sempre uma história, não é? Claro.

*Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com a performance da Obra J. Cage 4'33''-
Interpretação Remix Ensemble 2010*

D) Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33'?

A maior dificuldade, ao tocar a obra do Cage, acho que é manter a concentração e tentar entrar no espírito, porque o que cada público vê nesta peça é também cada músico, os movimentos de todos. Temos que tentar entrar também no espírito do *ensemble* todo. O maestro disse que esta obra tinha três andamentos. Eu, pessoalmente, achei particularmente difícil saber em que andamento estávamos e em que parte estávamos. Exacto. Exacto.

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?

Era preciso tentar perceber o que o colega estava a pensar naquele momento, portanto, podia sentir tanto relaxamento, como ansiedade e curiosidade também. **Se tens necessidade em saber o que é que se está a passar à tua volta...** Interpretar.

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Acho que foi variando um bocadinho por fases, porque também o que eu, se calhar, procurava nos outros, os outros também deveriam procurar em mim. Havia, às vezes, ansiedade para procurar, mas tinha-se [?? min. 7.27] interesse em tentar que os outros procurassem em ti. **No fundo, foi uma peça toda a tentar gerir emoções?** Exacto.

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?

O público, nestas peças, costuma ficar muito atento. Se calhar, mais concentrado até que nas peças anteriores; fica mais atento para tentar captar cada coisa individual e no geral. O interesse acho que é muito. **Falaste com alguém no final? Tens algum *feedback* do que aconteceu?** O *feedback* foi positivo. Toda a gente gostou. Tinha um aspecto ou outro, mas a maioria gostou.

Secção 3: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?

É muito importante, principalmente na música contemporânea, esses momentos de silêncio. Nesses momentos, quando é uma performance a solo, a linguagem corporal é fundamental. Só o mínimo respirar... **Portanto, estás a associar, aos silêncios, a linguagem corporal?** Sim. **Achas que há uma relação?** Sim. **E intervalos entre andamentos, intervalos entre peças? Achas importante saber gerir esses momentos?** Há quem escolhe, entre as peças, que não haja silêncio, mas, por exemplo, recitação de poemas. **Achas que é importante saber gerir os silêncios num recital a solo?** Eu acho que é importante. Várias pessoas acabam por adoptar essas coisas do ...[imperceptível na gravação, min. 11.12] **Digamos que isso é um oposto. É decidir que não haja**

silêncio entre as peças. Sim. Mas acho que também depende do tipo de *performance*, do tipo de recital, do tipo de repertório, haver ou não silêncio.

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?

Uma *performance* tem de ser estudada toda, desde que o solista entra, até quando sai. Desde a entrada, entre os andamentos, entre as peças e tudo. É importante estudar bem isso para entreter o público. Até a preparação do palco todo, com luzes... Todo aquele cenário.

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

Acho que há uma relação entre este estudo e a qualidade de uma *performance*. Se uma pessoa pensa, reflecte sobre uma coisa, depois, quando vai interpretar ou fazer a coisa, vai ser melhor. **O acto de raciocinar, de pensar, de meditar...** Isso tem de ser pensado.

3. Stefanie Wagner – 30.04.2011

Secção I: Relativa ao contexto estético e histórico da Obra

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?

Eu acho que é uma peça, de certa maneira, muito importante, porque explica-nos uma coisa, que nós, se calhar, sem esta peça, não... Quer dizer, é uma obra que marca uma ideia, que é a ideia do John Cage de não haver silêncio. **Nas outras entrevistas, falam desta peça como um marco histórico.** Sim, acho que é quase como uma peça clássica. Quer dizer, a primeira vez que surgiu deve ter sido, obviamente, uma coisa completamente fora do comum. Agora nós já a conhecemos e, mesmo assim, quando nós a pomos em palco, acho que, relativamente às outras obras, parece uma coisa esquisita, que não estamos à espera e as pessoas que não conhecem a obra ficam pasmas, porque não sabem o que é que significa. **Podes desenvolver essa tua expressão de “algo esquisita”?** É fora do comum, porque sempre acontece alguma coisa de que não estamos à espera. E, então, também porque o público é sempre diferente, porque são sempre outros músicos, porque

acontecem coisas diferentes – uma vez, é a sirene lá fora, outra, é o cão a ladrar, depois é uma pessoa a tossir –. São muitas coisas que acontecem, é sempre uma peça que se escreve de cada vez que é apresentada. **É aquela parte experimental da peça, não é? Aleatória.** Sim.

B) Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?

Obviamente que é a Escola própria do Cage e a peça em si, realmente, acho que se enquadra, quer dizer, para já é uma peça quase individual. Ou põe-se dentro da Escola do Cage e dos pensamentos do Cage ou diz-se que é uma peça que não tem propriamente uma Escola, porque é individual, é única. Essa ideia obviamente é única. Aquela obra que tocamos ontem [o Brecht], a ideia é um bocadinho similar.

C) Para ti o que é a interpretação desta obra?

Foi engraçado. Já não foi a primeira vez que a toquei, mas, como disse, é sempre uma coisa diferente. Depende do público, do maestro, dos músicos. É sempre novo. Aliás, como todas as peças são, porque, de cada vez que a gente toca uma Sinfonia de Mozart, é sempre diferente. Esta peça, se calhar, é mais interessante ainda, porque tem todas estas variantes que a gente não pode controlar. São variantes quase matemáticas que a gente não pode... E ainda bem que é assim.

*Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com a performance da Obra J. Cage 4'33''-
Interpretação Remix Ensemble 2010*

D) Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33'?

Não é uma dificuldade. O que eu gosto de fazer nesta peça é deixá-la correr. Quer dizer, eu não faço nada, eu tento mesmo não fazer nada. Outras pessoas, se calhar, não têm o controlo, não têm a ideia. **Houve colegas que disseram que foi controlar a ansiedade, controlar a tensão que a peça provocava...** Não, não. Eu acho que não. Acho que consigo relaxar bastante bem e ter a expectativa de que alguma coisa vai acontecer e eu ou estar... É como se eu estivesse fora da peça. Isso eu consigo controlar.

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?

O relaxamento. Ou a sensação de estar a ser espectadora. Eu entro no palco e sei que posso relaxar, porque não vou fazer nada. Agora, é mais aquela expectativa “o que é que vai acontecer?”. É relaxamento para mim, mas, para a peça em si, nunca se sabe quando...

Relaxada, mas algo expectante? Sim, claro. É sempre interessante o que acontece em quatro minutos e trinta e três... É como se eu fosse espectador.

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Varia, claro. Porque acontece muita coisa e eu, pelo menos, fico chateada, quando as pessoas fazem coisas que não deviam fazer. Enfim, quando certos colegas começam a meter-se no centro do palco, a portarem-se como palhaços. Eu reajo àquilo que acontece.

Digamos que, entre as emoções principais que enumeraste, há outros pequenos sentimentos e emoções que vão surgindo. Sim, e que passam. **Até o desconforto físico?** Exactamente.

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?

É uma curiosidade que eles têm sempre. Mesmo assim, há muita gente que não sabe da peça, que não conhece o repertório contemporâneo, se calhar nunca ouviu, ou ouviu falar, mas nunca experimentou. Depois, claro, há aquela fase do riso, depois uma fase de “mas será que eles não fazem mesmo nada?”. Depois, obviamente, há aquelas pessoas que já conhecem e que realmente se sentam aí para ouvir o silêncio, que não existe.

Secção 3: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?

Eu acho que aqui é preciso saber distinguir, porque, se for um silêncio... Quer dizer, eu não acho que é preciso saber gerir o silêncio. Agora, o silêncio musical, uma pausa, aí obviamente é preciso saber quanto tempo demora o silêncio porque se não perde a forma do andamento. **Mas não achas que, por exemplo, no intervalo entre as peças, não será preciso ter consciência de saber, por exemplo, quais os limites aceitáveis desse intervalo?** Sim, mas... Entre duas peças, não sei. Entre dois andamentos, com certeza, porque há uma continuação que... **Na tua opinião, é mais entre andamentos do que**

entre peças? Sim, porque entre peças, enfim, há um *break*. Entre andamentos, aí era mais um silêncio musical, porque obviamente o compositor, se calhar, tem uma certa ideia musical, que continua ou não. Era bom pensar, antes do recital, quanto tempo era preciso entre eles.

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?

Há pertinência em pensar, claro. Agora, quanto ao estudar, não sei se é preciso escrever um livro sobre isso. Quer dizer, acho que é interessante tu fazeres um trabalho sobre isto, mas não sei se seria mesmo necessário. Há tanta outra coisa que é quase mais importante. Mas também é uma coisa muito individual, porque, o que eu, se calhar, faria um intervalo entre dois andamentos, uma próxima pessoa pode fazer outra coisa e pode ser perfeitamente aceitável. Acho que não há um “é assim que se faz e não é assim que se faz”. Acho que é uma coisa muito pessoal e, como todos nós somos individuais, acho que devíamos pensar mais sobre isso, mas individualmente. Se calhar, os professores poderiam falar sobre isso, mas cada aluno ou cada pessoa tem o seu tempo, não é? Cada um de nós tem... o seu coração é diferente, bate de uma maneira diferente, nós temos uma sensação de tempo diferente.

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

Eu acho que tem uma consequência, mas não é necessária ser melhor. É como digo, acho que não é uma coisa absoluta. Eu acho que era bom pensar mais sobre isso, que um músico pensasse mais sobre isso, mas acho que não é pertinente ou não é que quem não pense nisso não seja um bom músico. **Não é urgente, se calhar.** Sim, exacto. E, se calhar, para muitas pessoas, é intuitivo. Elas não precisam de estudar, para fazerem bem. Elas são capazes de fazer, sem pensarem nisso. É uma coisa muito natural, que lhes vem assim, sem... E há outra gente que, se calhar, devia mesmo sentar-se e pensar sobre isso. [*Perspectiva pessoal* → Para mim, pessoalmente, se calhar, era bom, porque eu tenho de trabalhar para alcançar certas coisas, não sou daqueles génios que toca sem pensar. Eu tenho de pensar muito nas coisas para controlar e para me poder sentir satisfeita com aquilo que faço.]

4. António Augusto Aguiar – 28.04.2011

Secção 1: Relativa ao contexto estético e histórico da Obra

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?

Se calhar é mais o significado que tem para mim. Confesso já que não sou um grande fã da obra musical do John Cage, no entanto, acho que ele é uma figura central da modernidade na música. Central, se não uma das mais importantes. Parece um contra-senso o que estou a dizer, ou seja, interpretar as obras dele não me diz muito, como *performer*, como instrumentista, especialmente, mas a influência dele na música contemporânea... Aliás, a música, a partir de John Cage, é [?? Min. 1.50] certeza. Portanto, claro que tem tudo a ver com a postura e com a maneira de ver as coisas, de ver a música e o conceito de ver “o que é que é som? O que é que é som musical? O que é que é ruído?”. E o conceito de música mais abrangente que existe será o dele, não é? Tudo é música.

B) Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?

Não sei nenhum nome onde o pôr, mas sei muitas coisas que saíram... **Eu falei com este maestro. Este maestro diz que é um bocadinho da corrente também do dadaísmo, da subversão das regras de concerto e de *performance*. Tem um bocadinho a ver com isso, também.** Eu acho que está ligado, sobretudo, ao experimentalismo da música. Tudo o que o John Cage faz abre portas para o experimentalismo; para o indeterminismo, por um lado, para o minimalismo também, ou seja, da exploração de conceitos básicos ao longo de muito tempo, ou seja, o mínimo de recursos e o máximo de exploração; à música aleatória também e a outras questões ligadas à música, como o risco, a casualidade, o jogo. E que é determinante. Se calhar, grande parte ou metade da música contemporânea deriva daí. Aliás, acho até que, em Nova Iorque, há as duas correntes, agora não se liga tanto, mas havia o *downtown* e o *uptown*, em que esta parte em que eu estava a falar, do experimentalismo veio um bocado por oposição à outra Escola, a do serialismo, mais alemão. Outra coisa: o *happening* tem uma importância enorme, não só na música, mas nas artes. Quase toda a filosofia do John Cage tem tanto ou mais impacto nas outras artes do que na música. E é considerado, não sei se o primeiro *happening* foi mesmo do John Cage,

acho que há várias opiniões, mas ele é, de certeza, o grande impulsionador deste tipo de manifestações.

C) Para ti o que é a interpretação desta obra?

Eu já sinto a presença desta obra há muitos anos e também já fiz experiências de gravações com alunos, para nos inteirarmos do que é que se passa, do que é que se poderá passar. Mas, em termos profissionais, foi a primeira vez que a interpretei e devo reconhecer que não é... Ou seja, interpretar esta obra, executar esta obra não tem dificuldade, basta estar. Podemos estar de várias maneiras. **Um músico teu colega disse que o mais difícil é saber estar.** Pois... Basta existir. Esta obra, no fundo, não existe. **Ela existe mais na nossa imaginação.** Se bem que eu devo reconhecer que a nossa interpretação aqui não foi muito purista, porque era acompanhada de grafismos, de projecção de palavras e isso foi giro, mas destituiu um bocado o interesse da obra, que é mesmo uma chamada de atenção para o som, nada mais acontece, sempre e em qualquer lugar. Como músico, não mudou nada.

Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com a performance da Obra J. Cage 4'33''-

Interpretação Remix Ensemble 2010

D) Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33'?

Posso dizer que, para mim, é muito difícil. Eu, desde sempre, tive problemas em enfrentar o silêncio, porque, não sou uma pessoa nervosa, mas o silêncio a mim provoca-me algum estado de ansiedade e de reacções que eu não controlo. Desde sempre, *[imperceptível na gravação Min. 8.29]* o silêncio. Lembro-me perfeitamente das aulas, de já andar na universidade – estava a tirar o curso na ESE – e tinha ataques de riso brutais. Um problema meu, não é? Quando vim para aqui, para o *Remix*, houve mais que uma situação em que me estatelei a rir. Tenho alguma dificuldade em controlar esse estado que o silêncio cria em mim, um estado, não sei, de ridículo. Nesses momentos, costumo lembrar-me só de coisas ridículas, que me fazem rir, o que não é muito fixe, para um *performer*. Nós somos umas figuras mais ou menos públicas e é muito chato estar num palco e rir. Não foi o que aconteceu, eu concentrei-me, mas foi difícil. Não fruí do momento, como outros puderam fazê-lo, porque estava preocupado em não perder a concentração.

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?

A daqui [na Casa da Música], achei que foi um bocado à parte, porque foi acompanhada de efeitos, portanto, é outra obra, já. As outras duas [em Paris e Bruxelas]... Em Paris, estou a lembrar-me que, a primeira fila, estava cheia de jovens deficientes e eles tiveram reacções diferentes do público normal. Talvez por eles estarem lá, não sei, não tive essa sensação nem vontade de rir nem de descontrolo. E aí consegui ouvir coisas porreiras. Na Bélgica, lembro-me que fiquei muito constrangido com o nosso colega que estava para lá a fazer umas coisas e eu só pensava “ainda bem que não estou ao lado dele”. Estava três cadeiras ao lado. Se estivesse ao lado dele, ia-me partir todo, ia-me descontrolar. Descontrolar, em todos os sentidos. Para mim, por exemplo, embora seja livre, não tem muito sentido uma pessoa estar a gesticular que vai fazer um grande ataque com o instrumento e depois isso é fingir uma coisa. Não me parece que seja esse o objectivo da obra.

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?

[pergunta não colocada]

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?

Agora que me lembro, na Casa da Música, estavam um jovens, no primeiro quarto da sala, que se começaram a rir valentemente, o que é a coisa mais normal. E aí já me dá vontade de rir. Mas é muito difícil. Nós, que estamos no palco, não temos a mesma percepção do público. Nós estamos a desempenhar ali uma função, mesmo não estando a tocar. **Depois da performance, o público falou contigo? Alguém falou contigo?** Não. Falei só, depois, com algumas, aqui na Casa da Música. Na Bélgica, falei, porque tinha lá um ex-aluno meu, que foi assistir ao concerto e trocámos algumas impressões. Acho que ele também nunca tinha presenciado esse acontecimento e lembro-me vagamente que ele dizia que até para o público era um constrangimento estar presente. Se a música é uma experiência individual, essa eu acho que é mais, porque, na ausência de música, como na mensagem musical tradicional, acho que as pessoas podem seguir tudo e mais alguma coisa, não é? Um segue o barulho da cadeira, outro segue o barulho da duração, o outro não segue nada. Esta obra é, por excelência, um conceito de obra aberta, sem som, do Umberto Eco, o conceito de

que cada *performance* será sempre uma experiência, ou permite desfrutar ou uma fruição diferente.

Secção 3: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?

Primeiro, falando do silêncio, no conceito tradicional de silêncio, sim, acho que é totalmente importante, é imprescindível. Partindo do princípio que isso existe, o silêncio.

O silêncio como ausência de actividade musical, no sentido performativo. Mas isso são conceitos muito perigosos.

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?

É evidente, como em tudo. Isto podem ser estudos, ainda há muitos anos para fazer [/? *MIN. 16.16*] sobre cada parte daquilo que se considera o que é que é o silêncio. Dentro da música e da *performance*, acho que sim. Mas mais importante do que estudos de A, B ou C, acho que é a tomada de consciência do que é que é ou poderá ser o silêncio, para um *performer* e para quem escreve e para quem cria música. Aliás, é logo aí que se apanha os aprendizes e se separa o trigo do joio dos profissionais mais maduros. É logo aí, é no silêncio, qual é o significado que tu dás ao silêncio, qual é a importância do silêncio. A tendência do novato é tocar sempre. Aliás, se fores, por exemplo, para a improvisação, é difícil estares calado, quando improvisas, queres tocar sempre, porque é para não perder o fio à meada. E quando estamos a falar é a mesma coisa. **O silêncio é constrangedor, na comunicação.** Exactamente.

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

Aí está uma pergunta difícil de responder. Vale sempre a pena, esse estudo. Mas há uma parte que é intuitiva, também. Pode-se e deve-se, enquanto professores, chamar a atenção, a quem nunca pensou sobre o assunto, para pensar, e depois essa pessoa tirará as suas conclusões. Eu acho que a *performance* e o estudo de um assunto de *performance*, ou ao contrário, o estudo de *performance* não garante melhores *performances* para quem o faz. Pode saber-se mais, mas não implica que faças melhor. No entanto, acho que passamos a ser pessoas mais informadas, mais capacitadas. Se isso muda algo na *performance* ou não,

não sei. Acho que não é linear, porque acho que a parte intuitiva continua a ser tão grande, na *performance*. E, de qualquer forma, acho que são coisas que podem demorar muito tempo a sortir efeito, na *performance*. A tomada de consciência de um assunto, o aprofundar desse assunto, pode reflectir-se passados 10 anos ou nunca se reflectir.

5. Victor Pereira – 28.04.2011

Secção 1: Relativa ao contexto estético e histórico da Obra

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?

Para mim, a peça é mais do que uma obra musical, é uma afirmação filosófica, é um defender um princípio e uma ideia, que pode ter significado musical, mas não só. É, digamos, uma afirmação artística em si, mais do que propriamente uma obra que foi pensada para ter um resultado musical. A obra terá sido pensada, imagino eu, para afirmar uma ideia e para, no fundo, criar e despoletar a discussão sobre essa mesma ideia: a da ausência de som. **O Togu falou, não na ausência de som, mas sim no aviso para o som.** Sim, talvez. Criar uma predisposição no ouvinte, neste caso, para algo que vai acontecer. A ideia de nós estarmos numa sala de concerto e vermos um conjunto de músicos, um músico, dependendo do que se faz, e a expectativa que se cria e, depois, o resultado que existe na verdade, que tem som, pode considerar-se ou não musical (isso é outra discussão), mas, de facto, é no fundo essa ideia de que a música não é só o som que se cria, mas também o que está para lá do som e antes do som.

B) Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?

Eu acho que será um bocadinho aquela, eu diria, uma reacção que houve principalmente nos Estados Unidos, a toda uma corrente mais intelectual que poderá vir do surrealismo ou nessa continuidade ou nesses (??min 4.02). Mas uma reacção que veio, que também levou [?? Min. 4.10] e noutras perspectivas e eu acho que tem um bocadinho, para mim terá um bocadinho, eu incluo-a aí, nessa reacção, mais do que uma acção, uma reacção, a uma ideia

de música super intelectual, super “programada” e chamar a atenção para outros aspectos da música que também serão importantes e outra maneira de estar e, no fundo, mostrar que existem outros caminhos. Daí a minha ideia de que é uma afirmação filosófica. É, no fundo, chamar a atenção para algo, mais do que criar algo.

C) Para ti o que é a interpretação desta obra?

Foi história que fizeste? Sim, de alguma maneira, sim, porque esta obra provavelmente é mais discutida e falada do que propriamente realizada e o facto de se ter realizado dentro do contexto que foi, dentro do programa em questão, é, no fundo, mostrar – na altura, não fizemos só cá, em Portugal –, principalmente cá, algo que já tinha sido feito, certamente, mas é, no fundo, uma instituição, com o peso e a importância que tem a Casa da Música, chamar a atenção para esta questão e, mais uma vez, para esta ideia, eu acho que foi de certa maneira histórico e será, obviamente, um marco, assim como é quase tudo o que o *Remix* tem feito, por ser dos primeiros grupos de música contemporânea a apresentar obviamente muitas coisas em primeira audição.

*Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com a performance da Obra J. Cage 4'33''-
Interpretação Remix Ensemble 2010*

D) Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33'?

Esta obra é, em si, uma dificuldade, porque o facto de não existir nenhum som programado, ou seja, em que o compositor não tenha especificado nenhum tipo de som para a gente realizar, implica fazer uma escolha, que é uma atitude. Pode ser mais ou menos passiva, podemos ser mais ou menos teatrais e obviamente com todo o significado que isso tem. Para além de ter sido feita em grupo, o que levou, por exemplo, a haver, dentro do grupo, atitudes diferentes, muitos díspares. Porque não foi, de facto, programada, também por nós, uma decisão. Ou seja, nós não dissemos “vamos sorrir, vamos estar todos imóveis ou então vamos todos fazer uma questão mais teatral, a ideia do não-concerto” e, por isso, houve esta dificuldade, que é decidir o que fazer. Isto passa um bocadinho para uma dimensão que eu diria mais teatral, do que propriamente musical. A sensação que tive, nos nossos concertos, foram díspares nos vários concertos, porque obviamente que nós somos influenciados por quem está ao nosso lado e, se todo o grupo assume uma atitude

mais estática, naturalmente a tendência será para te colares ao grupo. Quando tens um ou dois elementos que assumem uma atitude mais teatral, automaticamente, mesmo que seja mais reservado, isso cria algo na tua interpretação também. Acho que, se bem me lembro, foram três actuações diferentes, eu diria que a mais teatral foi a de Bruxelas, com um colega que resolveu assumir isso verdadeiramente, e isso influenciou toda a interpretação. Obviamente que não tenho capacidade de afirmar, mas tenho para mim que terá tido um impacto diferente, completamente diferente, no público, o facto de ter acontecido daquela maneira e de não ter acontecido de outra maneira. Eu já assisti, já estive num concerto enquanto ouvinte, se é que se pode dizer, chamar assim a esta obra. **Então qual seria a palavra: ouvinte ou espectador?** Espectador. **Observador?** Observador, talvez. E, mesmo conhecendo a obra, do ponto de vista histórico e saber que ela existe e saber de que se trata, é, de facto, uma experiência estar num concerto destes, porque sempre se espera algo, no sentido que não se sabe se... Por exemplo, o que eu assisti foi com um pianista e há aquela, digamos, quase tradição dos pianistas, que é chegar e fechar o piano em vez de abrir, aquele movimento inverso ao movimento normal do concerto. E, por exemplo, nesse recital a que eu assisti...

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?

Eu diria, no meu caso, a curiosidade. A mim desperta-me o sentido de ficar mais atento para tudo o resto, porque eu já sei que não vai haver som, eu conheço a obra. Fico mais desperto a tudo o que vai acontecer, a tudo o que acontece, a qualquer ruído, desde qualquer movimento, acho que o facto de eu, à partida, saber que não vai existir um som, me faz, quando estou na plateia, tomar atenção a outras coisas e a tudo o resto, coisas em que, se calhar, num concerto normal, não penso e não reparo. Seja um qualquer movimento de músicos, seja... Talvez isto aconteça por limitação de um facto que existe, que decorre do facto de eu conhecer a obra. **Por exemplo, nos casos do Togu e do Mário Teixeira, há uma coisa comum, que observei, que é a ansiedade que eles sentiram, o stress.** Enquanto espectador, não sinto esse *stress*; enquanto executante, sim, porque estar com um instrumento em palco, durante quatro minutos, é uma eternidade. Isso, sim, cria alguma ansiedade.

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Sim, acho que foi variando por fases. Acho que a ansiedade aumenta com o tempo. Obviamente que quando se respeita a estrutura da peça e se faz, digamos, as mudanças de andamento que existem na partitura, isso cria algum relaxamento, mas a ideia de ficar, eu não consigo quantificar, mas a ideia de à medida que o tempo passa e não fazer “nada”, de estar com o instrumento na mão e não tocar provoca, acima de tudo. Eu acho que a ansiedade aumenta, no sentido em que a aumenta a preocupação sobre o que fazer com o instrumento, se te debes colocar numa posição de “imitar” que estás a tocar, se te debes colocar numa posição de... E isso, com o tempo, automaticamente o cérebro... **A peça tem três andamentos e nós, como não temos o relógio, não sabemos como gerir os andamentos...** A noção de tempo.

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?

Lembro-me que comentámos entre nós, não sei exactamente com quem, que é impressionante como, passado tanto tempo e depois da obra ser tão conhecida, ela ainda provoque uma reacção no público de espanto e os tais risos, de quase do ridículo. É impressionante o efeito que esta obra ainda tem, quando apresentada em público, quando é uma obra por de mais conhecida, é um marco da história da música, da história da arte e, mesmo assim, ainda hoje, obviamente se calhar em determinado meio mais e noutros menos, conforme as pessoas também têm mais ou menos conhecimento ou não, mas é de facto uma obra que ainda cria impacto, um impacto forte, no público. E isso também pode ser, de certa maneira, surpreendente, porque não deveria acontecer, já não deveria acontecer.

Secção 3: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?

Sim, e talvez até mais num recital a solo, porque nós, músicos, temos tendência para nos preocuparmos muito com o som que produzimos e a maneira como o produzimos e o que fazemos com o som e todas as questões de qualidade de som, fraseado, estilo, tudo o que tem a ver... Para uma *performance*, eu acho que a ideia dos momentos de silêncio, essa

gestão é obviamente fundamental. E esse estudo e, digamos, tudo o que se possa criar, tudo o que possa contribuir para uma melhor gestão é importante.

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?

Há uma pertinência, sim. Não só estudar o silêncio, mas também outras coisas, que eu acho que faz falta, sobre aquilo que vai para lá da interpretação, que nos leva à *performance*. Obviamente o silêncio estará aí, também na interpretação, mas muito na parte da *performance*. **Porque nós sabemos que muito disto que se faz nos concertos e nos recitais são coisas empíricas, são coisas que passam, que se ouve aqui e se vê acolá. Basicamente, poucas coisas existem escritas, não é? Quase nada.**

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

Uma relação directa não sei se terá, agora, pensar sobre isto e obviamente tomar decisões sobre a gestão do silêncio, neste caso, dos momentos de silêncio, obviamente que terá algum impacto sobre a *performance*. Se se pode dizer que é directa ou não, isso não sei. **Se calhar, não é tão imediata.** Não é imediata, mas que tem impacto, sim, isso sim.

6. Manuel Campos – 29.04

Secção 1: Relativa ao contexto estético e histórico da Obra

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33?

Penso que foi uma obra que o John Cage construiu com o objectivo de, simplesmente, pôr em evidência a questão do silêncio e o facto de ele criar uma obra deste género quis perceber, antes de mais, qual era a acção do público e, para mim, a acção do público é, de facto,... portanto, a obra em si, se o público assobia, se o público barafusta, se está... Está aí, para mim, o contexto da obra. A ideia do acaso, a obra nunca é igual, a aleatoriedade, a música aleatória. **Achas que a obra tem como objectivo estimular alguma coisa no público? Chocar o público, por exemplo?** Pessoalmente, não acho que seja esse o

objectivo. Eu acho que é uma ideia do Cage inovar nessa questão de um modo mais radical, levar a aleatoriedade da música a outro patamar.

B) Como enquadras a obra no repertório clássico contemporâneo?

Para mim, esta obra é experimentalista. De certo modo, é um experimentalismo.

C) Para ti o que é a interpretação desta obra?

Eu já tinha feito a obra anteriormente, portanto, para mim já não era uma grande novidade, mas penso que é sempre uma obra que, quanto ao músico, faz-nos pensar de certo modo na heterogeneidade, se assim se pode dizer, das formas da música do século XX, da diversidade que há de música e de formas de encarar a música e vertentes. E eu penso que, enquanto músico, isto é muito importante, porque obriga-nos a pensar sobre isso. Obviamente, a obra é importante no... penso que é importante no sentido de levar esta questão do silêncio ao extremo, não é? A primeira vez que eu fiz esta obra foi um momento marcante, sem dúvida. Depois, é sempre um momento marcante, não tanto como numa primeira vez, obviamente. Eu acho que a obra é fragmentante, no sentido de um músico tem de estar sempre preparado para tocar e ali o músico não vai tocar, vai simplesmente tentar escutar qual é a acção que ocorre mais por parte do público, do que propriamente da acção do músico.

*Secção 2: Relativa aos aspectos relacionados com a performance da Obra J. Cage 4'33''-
Interpretação Remix Ensemble 2010*

D) Quais as dificuldades postas na interpretação da obra John Cage 4'33'?

Depende da atitude que um músico tenha perante essa obra. Se o músico se limitar a... **Não digas no aspecto teórico. Fala só de ti.** O desafio que essa obra me colocou foi ter que manter a minha postura em palco, de um modo absolutamente concentrado, como se estivesse numa situação de “concerto”, numa situação de uma certa tensão. Claro que, quando se toca, está-se numa situação; neste momento, é outra. Eu penso que esta obra, de certo modo, apela a uma certa representatividade da parte do músico, em palco. Não se trata de um teatro musical tão elaborado como o Mauricio Kagel, mas trata-se de um músico fazer transparecer uma expressão de concentração e de que, de facto, está a seguir

o que se está a passar, digamos. Esse, para mim, foi o grande desafio. E transmitir de certo modo esta ideia ao público, porque esta obra torna-se fácil de mais, se a gente optar por ter uma atitude vazia perante a obra. **A obra tem três andamentos e eu tive dificuldade, ao observar o maestro, em entender em que andamento estávamos e em que parte do andamento. O que é que tu achaste? Se calhar, nem te desligaste do maestro, nem observaste...** Eu tentei manter sempre um momento de concentração perante o maestro. Tentei que a minha atitude tivesse um fio condutor ao longo da peça toda.

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?

Para mim, enquanto músico, foi essa questão da tensão, porque essa tensão é muito importante para manter ao longo da peça, para criar dois mundos: o mundo da tensão, que está a correr ao longo da peça, e o momento de descontração, quando a peça acaba. Portanto, tem que haver aí uma certa representatividade emotiva. **Podemos, então, dizer que tu te sentiste tenso na peça?** Eu não me senti tenso, criei uma tensão. Eu senti-me apático, de certo modo. Apático. Uma apatia, talvez por já ter conhecido a peça. Mas apatia não significa mostrar apatia. O que o músico sente não significa que seja isso que está a mostrar. É aquela questão da representatividade. Não sei se isto se pode chamar um teatro musical, mas, quando um músico está num palco, a sua linguagem corporal é sempre diferente do que quando não está num palco.

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?

Eu acho que essa apatia é variável. Lembro-me que houve um dos concertos, eu não sei qual deles foi, em que o público teve uma acção diferente e obviamente que, aí, a apatia transforma-se em curiosidade, “o que é que se está a passar?”. **Até porque houve alturas em que alguns colegas optaram por se mexer imenso...** Com certeza. **E isso de certeza que foi variando a tua...** Sim, claro. Apatia, se calhar, é um termo forte de mais, mas... Eu tive, na peça, um certo relaxamento. Relaxamento. Apatia acho que é forte de mais. **Então, apagámos o que foi dito antes?** Sim. Acho que a palavra indicada é relaxamento. **Mas houve uma altura que foi mudando, por causa de alguma coisa que foi acontecendo...** Exactamente.

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?

Eu, do público, não senti nenhuma exaltação, digamos, em especial, porque, de facto, esta obra, o conceito da obra já é conhecido. Eu acho que sentiria muito mais o efeito do público, se fôssemos tocar para públicos onde esta obra não fosse conhecida. Penso que, nesse momento, haveria muito mais piada na obra em si. Houve alguns comentários de algumas pessoas que me disseram que a obra, digamos, era uma “seca”, outros... Mas, pronto, não andou muito longe dessa questão. **Chegaste a referir sorrisos do público.** Sim, do público. Algum dele sorriu durante a peça e tudo isso.

Secção 3: Relativa aos aspectos relacionados com os estudos em performance

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?

Sem dúvida. Isso é das coisas mais fundamentais que há, sobretudo para um percussionista; para um músico em geral, mas sobretudo para um percussionista, que, depois de [? Min. 17.36], digamos, todo o ruído é música. Portanto, um pequeno deslizamento de uma cadeira, uma baqueta que faça um *clic* que não deveria ter feito... Depende também da peça em que estejamos inseridos, não é? Mas o silêncio é fundamental, porque a música do século XX, tudo pode ser considerado música, desde lixas a papéis a rasgarem-se, tudo pode ser considerado música. Portanto, eu penso que, se puder simplificar esta questão, eu penso que existe o silêncio e a música; e a música não é só no plano tonal, não é só realizada dentro das técnicas tonais, mas é realizada também dentro das técnicas de textura de som, de ruídos, de uma série variada de abordagens.

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?

Eu divido a questão de estudar o silêncio em duas partes. **Não é bem estudar o silêncio. É estudar os diferentes aspectos dos diferentes silêncios que há numa situação de recital.** Para mim, o silêncio, numa das formas como o vejo, é a questão entre som e silêncio, haver total, haver esses dois mundos bastante vinculados, digamos. Depois, para mim, ainda há outra vertente do silêncio. Para mim, silêncio significa uma pausa na música e, em termos de percussionista, por exemplo, em que a nossa gística assume um papel preponderante, os nossos movimentos, para mim, silêncio significa também não haver

movimento físico. **Estás a levar para a tua definição de silêncio. Queria que referisses antes no campo académico.** Acho que faz sentido haver esse estudo e faz sentido escrever sobre isso, porque é algo que ajuda a alertar o músico para que, de facto, essa vertente existe, sobretudo no século XX. Repito uma vez mais: nunca foi tão importante o silêncio como é na música do século XX. Também é possível ser transmitido via oral, de professor – aluno, penso que também é possível. Mas para quem não tem essa possibilidade, penso que é positivo e é de salutar que haja textos escritos sobre isso, de modo a “espicaçar” a curiosidade do músico, a envolvê-lo de outra curiosidade e de outras mais-valias, sobretudo se for um músico de século XX. Esta importância do silêncio não assume uma importância na música escrita noutros séculos como assume hoje. E não é só em John Cage; temos muitos outros compositores. **Então, há pertinência em realizar estudos sobre a matéria?** Há, sim.

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?

LT-Eu acho que a qualidade da *performance* de quem estuda sobre este assunto vai ser melhor, porque um músico que leia, que pense e que tenha um enquadramento estético do silêncio consegue ter mais armas, um pensamento mais elaborado, mais estruturado também, sobre toda esta questão. Agora, depende de como é que são feitos os estudos, naturalmente. Depende de muitas coisas. Mas isso também é possível adquirir com a experiência, sem ter de recorrer a estudos. **Houve colegas que disseram que acham que é importante falar sobre isto, mas acham que isto não melhora a *performance* do músico.** Eu penso que toda a informação extra que o músico possa ter, informação histórica, estética e técnica da música que vai tocar, toda essa informação extra que um músico possa ter o enriquece e torna mais consciente o que vai fazer. O problema é que os músicos só estão habituados a ter uma formação e formação técnica daquilo que vão fazer. Para mim, música é um bocado mais além disso e é uma pena, por exemplo, os músicos não fazerem muito teatro musical ou teatro, por exemplo, instrumental – que foi o [?? Min 25.27] que o desenvolveu –, para perceberem até que outros pontos podem ir esta questão da abordagem do conhecimento estético e tudo isto.

ANEXO VII

Os elementos relativos à análise das entrevistas realizadas nos recitais RC1 e RC3

Legenda de cores:

Elementos implicativos de uma acção

Elementos relativos ao contexto Estético/composicional

Elementos evocativos de estados Emocionais

	Entrevista RC1	Entrevista RC1	Entrevista RC2	Entrevista RC2
Questionário	Garreti	Vânia	Filipa	Helena
B) És músico?	Sim	Sim.	Não	Não
B) Já conhecias a obra John Cage 4'33'??	Sim	conhecia.	Não.	Não
C) Já alguma vez a interpretaste?	Não	Não	Não.	Não.
D) Podes descrever o que sentiste?	Paz, movimentado, relaxamento, ruídos, efeito, absoluto	Surpresa, expectativa, curiosidade.	um bocadinho nervosa, bocadinho ansiosa, parar aquele tempo todo, deixou-me muito stressada	sentí um pouco de ansiedade, Depois fiquei tranquila, a primeira coisa que nós esperamos é que comece qualquer coisa
E) foi variando por fases?	foi sempre	Início... mais impacto, saturação	Teve fases, muito ansiosa, Estabilizou.	Primeiro foi a surpresa, depois fiquei mais calma
F) Podes descrever essas fases?	(sem efeito)	Surpresa /saturação	entrou em stress, então, desestabilizou	(Sem efeito, já respondido)
G) Podes descrever o que sentiste ao teu redor?	não ... parados, não conseguiram, perturbar, concentrados, mexer, surpreendidos, rir	“ouvir” o silêncio. E olhámo-nos e entreolhámo-nos... à espera de qualquer coisa, cara de ponto de interrogação, porque ninguém estava à espera daquilo.	muito agitadas	Achei que as pessoas estavam todas muito atentas,
H) Escolherias a Obra para um teu recital? Porquê?	Sim. Reacção, comunicação, silêncio, para mim, é a base. Quatro minutos de silêncio	não, Se fosse um recital temático... sem dúvida nenhuma.	Não aplicável (preferiu não responder)	Se eu pretendesse observar e ver a reacção das pessoas, sim, escolheria
I) Agrada-te a ideia de um recital todo a solo? Porquê?	Sim. Comunhão com o público. Prefiro... sozinho. Comunicar. está nu	Não, o acompanhamento tem a sua graça e dá um certo apoio, dá um certo momento para descanso, até, se for preciso, mas acho que para um recital a solo é preciso mais responsabilidade, responsabilidade, é mais	Não. Prefiro vários instrumentos. Tem mais actividade, mais coisas a acontecer...	Sim, gosto. acabamos por nos aperceber melhor do som daquele instrumento

Agradaram-te as obras interpretadas? Porquê?	Sim.	difícil. Gostei	Não. não entendo.	Sim. Gostei.
L)...O que pensas do silêncio?	“que silêncio?” “Do músico? Do ambiente? Do público?” .estado de espírito/ estado físico. Reacção, pedagogia e do ensino. silêncios dentro de uma música, de uma obra, são todos diferentes. silêncio interior, sensíveis a esta coisa, silêncio interno, nível físico, cá dentro, quase insuportável, não aguentam, obviamente acelerará, porque cria uma situação de stress, o silêncio é uma falta de notas, um espaço	o silêncio é tão fundamental como o som, dá uma certa tensão, finais mais bruscos ... é uma tensão ali. Eu penso que o silêncio é tão importante como a música. Um é a antítese do outro, não é, um complementa o outro, Acho que o silêncio tem um papel fundamental na música. Sinceramente, acredito que sim. Há os que estão na peça porque são intencionais e há os de final. Os silêncios também nem todos são iguais. Há uns mais longos, outros mais curtos e isso pode ser deixado ao nosso critério e à nossa interpretação e, se calhar, até de acordo com a nossa necessidade. Se for um momento em que se calhar até precisamos de descansar mais um bocadinho, podemos aproveitar aquilo para relaxar um bocadinho e seguir, não sei. Eu às vezes aproveito estas pausas para recuperar energias	prefiro a agitação, me faz sentir perdida, desorientada	pensar, nas coisas, de entrarmos mais dentro de nós. barulho, por confusão, acabamos por andar um pouco como que empurrados pelos outros e por aquilo que nos rodeia e não pensamos tanto nem reflectimos sobre as coisas muitas vezes importantes da nossa vida e de nós mesmos
M) No recital houve silêncio? Qual?	tu não aproveitaste verdadeiramente o silêncio, Por isso que eu acho que encontrei a paz no John Cage, um momento de pausa, de respiração, de calma, Porque em todo o resto eu senti aquele stress e, no John Cage, um relaxamento.	Houve, O silêncio supostamente é a ausência de som, mas nunca há ausência de som, há, Houve sempre alguém a fazer barulho e depois alguém que tossia, alguém que se mexia na cadeira, havia sempre um ruído. Mas não sei até que ponto é que isso não são coincidências, porque podia até ninguém se ter mexido e podia ter havido silêncio absoluto	Houve. Tirando o barulho do elevador, Eu falo em silêncio, quando uma pessoa não está a falar.	O local escolhido para o recital se calhar não foi muito apropriado, mas, além disso, silêncio absoluto não houve, claro que isso corta completamente o silêncio em si, Não houve silêncio. Até porque até nós, só o facto de estarmos a pensar em determinadas coisas, mesmo que estejamos sem falar

ANEXO VIII

Os elementos relativos à análise das entrevistas recolhidas nas entrevistas aos performers do Remix Ensemble

Quadro- Agrupamento de todos os elementos Considerados relevantes nos discursos recolhidos

Legenda:

Elementos representativos ou implicativos de uma acção

Elementos potencialmente indicativos de uma carga emotiva/opinião pessoal relacionada com a matéria em debate

Elementos relacionados com a componente Histórica e composicional e estética.

	Mário Teixeira	Roberto Erculiani	Stefanie Wagner	Aguiar	Victor Pereira	Manuel Campos
A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?	marco histórico, é uma afirmação, acima de tudo. Um <i>statement</i> . Outros compositores já o tinham feito antes levou ao	Foi algo de novo e continua ainda a ser algo de novo	muito importante quase como uma peça clássica É fora do comum, porque sempre acontece alguma coisa de que não estamos	ele é uma figura central da modernidade na música. Central, se não uma das mais importantes tudo a ver com a postura e com a maneira de ver as coisas,	é uma afirmação filosófica, é um defender um princípio e uma ideia, que pode ter significado musical, mas não só criar e despoletar a discussão sobre essa	John Cage construiu com o objectivo de, simplesmente, pôr em evidência a questão do silêncio a acção do público é, de facto,... portanto, a obra em si, se

	extremo		<p>a espera</p> <p>acontecem coisas diferentes – uma vez, é a sirene lá fora, outra, é o cão a ladrar, depois é uma pessoa a tossir</p>	<p>de ver a música e o conceito de ver “o que é que é som? O que é que é som musical? O que é que é ruído?”. E o conceito de música mais abrangente que existe será o dele, não é? Tudo é música.</p>	<p>mesma ideia: a da ausência de som</p> <p>mas, de facto, é no fundo essa ideia de que a música não é só o som que se cria, mas também o que está para lá do som e antes do som.</p>	<p>o público assobia, se o público barafusta, se está... Está aí, para mim, o contexto da obra</p> <p>Eu acho que é uma ideia do Cage inovar nessa questão de um modo mais radical, levar a aleatoriedade da música a outro patamar.</p>
B) Como enquadras a obra...	<p>um movimento bastante ligado à música oriental</p> <p>grupo de Nova Iorque</p> <p>o Feldman, o Cage</p> <p>movimento que é importante</p>	Sinceramente, nunca pensei	<p>é uma peça quase individual</p> <p>Ou põe-se dentro da Escola do Cage e dos pensamentos do Cage ou diz-se que é uma peça que não tem propriamente e uma Escola, porque é individual, é única</p>	<p>Não sei nenhum nome onde o pôr</p> <p>está ligado, sobretudo, ao experimentalismo da música</p> <p>Quase toda a filosofia do John Cage tem tanto ou mais impacto nas outras artes do que na música. E é considerado, não sei se o primeiro <i>happening</i> foi mesmo do John Cage</p>	<p>uma reacção que houve principalmente nos Estados Unidos, a toda uma corrente mais intelectual</p> <p>chamar a atenção para outros aspectos da música que também serão importantes e outra maneira de estar e, no fundo, mostrar que existem outros caminhos</p> <p>Daí a minha ideia de que é uma afirmação filosófica. É, no fundo, chamar a atenção para algo, mais do que criar</p>	<p>esta obra é experimentalista. De certo modo, é um experimentalismo.</p>

					algo.	
C) ...o que é a interpretação desta obra?	Continuo reavivar dessa linha “clássica” da música contemporânea.	É participar sempre num momento histórico numa coisa que é diferente de cada vez	Foi engraçado É sempre novo é mais interessante ainda, porque tem todas estas variantes que a gente não pode controlar	executar esta obra não tem dificuldade, basta estar. Podemos estar de várias maneiras	Sim, de alguma maneira, sim, porque esta obra provavelmente é mais discutida e falada do que propriamente realizada chamar a atenção para esta questão e, mais uma vez, para esta ideia, eu acho que foi de certa maneira histórico e será, obviamente, um marco, assim como é quase tudo o que o Remix tem feito, por ser dos primeiros grupos de música contemporânea a apresentar obviamente muitas coisas em primeira audição	momento marcante obra é fragmentante não era uma grande novidade faz-nos pensar de certo modo na heterogeneidade, se assim se pode dizer, das formas da música do século XX, da diversidade que há de música e de formas de encarar a música e vertentes esta questão do silêncio ao extremo, não é?
D) Quais as dificuldades postas na interpretação o...	postura em palco é sempre complicada uma importância enorme A principal dificuldade é essa mesma: é como estar em palco?	manter a concentração e tentar entrar no espírito Temos que tentar entrar também no espírito do ensemble todo	Não é uma dificuldade Outras pessoas, se calhar, não têm o controlo, não têm a ideia eu consigo controlar	Posso dizer que, para mim, é muito difícil. Eu, desde sempre, tive problemas em enfrentar o silêncio, porque, não sou uma pessoa nervosa, mas o silêncio a mim	Esta obra é, em si, uma dificuldade, porque o facto de não existir nenhum som programado Pode ser mais ou menos passiva, podemos ser mais ou	. O desafio que essa obra me colocou foi ter que manter a minha postura em palco, de um modo absolutamente concentrado, como se estivesse numa situação de “concerto”, numa situação

				<p>provoca-me algum estado de ansiedade e de reacções que eu não controlo</p> <p>alguma dificuldade em controlar esse estado que o silêncio cria em mim</p> <p>mas foi difícil</p>	<p>menos teatrais e obviamente com todo o significado que isso tem</p> <p>a haver dentro do grupo, atitudes diferentes, muitos díspares</p> <p>Isto passa um bocadinho para uma dimensão que eu diria mais teatral, do que propriamente musical. A sensação que tive, nos nossos concertos, foram díspares nos vários concertos</p> <p>eu diria que a mais teatral foi a de Bruxelas, com um colega que resolveu assumir isso verdadeiramente, e isso influenciou toda a interpretação</p> <p>E, mesmo conhecendo a obra, do ponto de vista histórico e saber que ela existe e saber de que se</p>	<p>de uma certa tensão</p> <p>o grande desafio</p>
--	--	--	--	--	--	--

					trata, é, de facto, uma experiência	
E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?	<p>uma grande tensão</p> <p>E apreensão à reacção do público</p> <p>performance. Cada performance é sempre surpreendente</p> <p>liberdade é total</p> <p>Essa apreensão, esse mergulhar no desconhecido, no fundo, cria uma tensão bastante grande</p>	<p>tentar perceber o que o colega estava a pensar naquele momento, portanto, podia sentir tanto relaxamento, como ansiedade e curiosidade também (Aspecto social do silêncio em música de câmara?)</p>	<p>O relaxamento (Relaxada, mas algo expectante?)</p> <p>Sim, claro</p> <p>É como se eu fosse espectador</p>	<p>A daqui [na Casa da Música], achei que foi um bocado à partenão tive essa sensação nem vontade de rir nem de descontrolo</p>	<p>Eu diria, no meu caso, a curiosidade</p> <p>A mim desperta-me o sentido de ficar mais atento para tudo o resto, porque eu já sei que não vai haver som, eu conheço a obra</p> <p>Enquanto espectador, não sinto esse stress, enquanto executante, sim, porque estar com um instrumento em palco, durante quatro minutos, é uma eternidade. Isso, sim, cria alguma ansiedade.</p>	<p>, porque essa tensão</p> <p>o mundo da tensão, que está a correr ao longo da peça, e o momento de desconstracção, quando a peça acaba.</p> <p>Eu senti-me apático, de certo modo. Apático. Uma apatia, talvez por já ter conhecido a peça. Mas apatia não significa mostrar apatia</p> <p>Não sei se isto se pode chamar um teatro musical</p>
F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?	<p>acaba por ser tensão</p> <p>muito poucas pessoas conseguem conviver com o silêncio</p> <p>O silêncio geralmente provoca desconforto</p> <p>as pessoas têm tendência a preencher o</p>	<p>foi variando um bocadinho por fases</p> <p>Havia, às vezes, ansiedade para procurar</p>	<p>Varia, claro</p> <p>certos colegas ... portarem-se como palhaços</p>	<p>Casa da Música, estavam um jovens, no primeiro quarto da sala, que se começaram a rir valentemente</p> <p>... ele dizia que até para o público era um constrangimento estar presente</p>	<p>Sim, acho que foi variando por fases. Acho que a ansiedade aumenta com o tempo.</p> <p>mas a ideia de ficar,</p> <p>eu não consigo quantificar,</p> <p>mas a ideia de a medida que o tempo</p>	<p>Eu acho que essa apatia é variável</p> <p>um certo relaxamento. Relaxamento. Apatia acho que é forte de mais</p>

	silêncio			Um segue o barulho da cadeira, outro segue o barulho da duração, o outro não segue nada	passa e não fazer “nada”, de estar com o instrumento na mão e não tocar provoca, acima de tudo Eu acho que a ansiedade aumenta, no sentido em que a aumenta a preocupação sobre o que fazer com o instrumento A noção de tempo	
G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?	O incómodo vai crescendo com a tensão, ao longo da peça. A tensão que as pessoas têm no princípio vai dando cada vez mais lugar a desconforto e as pessoas vão-se mexendo cada vez mais. vai havendo mais ruídos, mais afectadas, digamos, as pessoas são pela duração da obra, ao longo da obra.	costuma ficar muito atento. Se calhar, mais concentrado O interesse acho que é muito Toda a gente gostou	uma curiosidade que eles têm sempre Depois, claro, há aquela fase do riso há aquelas pessoas que já conhecem e que realmente se sentam aí para ouvir o silêncio, que não existe	estavam uns jovens, começaram a rir valentemente público era um constrangimento estar presente na ausência de música, como na mensagem musical tradicional, acho que as pessoas podem seguir tudo e mais alguma coisa, não é? Um segue o barulho da cadeira, outro segue o barulho da duração, o outro não segue nada	provoque uma reacção no público de espanto e os tais risos, de quase do ridículo quando é uma obra por de mais conhecida, é um marco da história da música, da história da arte é de facto uma obra que ainda cria impacto, um impacto forte, no público E isso também pode ser, de certa maneira, surpreendente, porque não deveria acontecer, já	não senti nenhuma exaltação, digamos, em especial Houve alguns comentários de algumas pessoas que me disseram que a obra, digamos, era uma “seca”. Sim, do público. Algum dele sorriu durante a peça e tudo isso.

					não deveria acontecer.	
H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?	<p>Sim, isso é imprescindível. Isso não vem de Cage, vem de toda a música.</p> <p>A forma como se gere esse silêncio é que pode variar de corrente estética.</p> <p>É transversal a toda a música.</p>	<p>Muito importante, principalmente na música contemporânea.</p> <p>Mas acho que também depende do tipo de performance, do tipo de recital, do tipo de repertório, haver ou não silêncio.</p>	<p>É preciso saber distinguir o silêncio musical, uma pausa entre peças, enfim, há um <i>break</i>. Entre andamentos aí era mais um silêncio musical.</p>	<p>falando do silêncio, no conceito tradicional de silêncio, sim, acho que é totalmente importante, é imprescindível.</p>	<p>Sim, e talvez até mais num recital a solo.</p> <p>Para uma performance, eu acho que a ideia dos momentos de silêncio, essa gestão é obviamente fundamental.</p> <p>E esse estudo e, digamos, tudo o que se possa criar, tudo o que possa contribuir para uma melhor gestão é importante.</p> <p>eu acho que a ideia dos momentos de silêncio, essa gestão é obviamente fundamental.</p>	Sem dúvida
I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?	<p>A performance depende numa grande percentagem da gestão do silêncio. ... se não forem bem tocados os silêncios, nunca pode haver uma boa performance.</p>	<p>Uma performance tem de ser estudada toda, desde que o solista entra, até quando sai.</p> <p>Desde a entrada, entre os andamentos, entre as peças e tudo. É importante estudar bem isso para entreter o</p>	<p>Há pertinência em pensar, claro.</p> <p>mas não sei se seria mesmo necessário.</p> <p>faria um intervalo entre dois andamentos, uma próxima pessoa pode fazer outra coisa e pode ser perfeitamente</p>	<p>É evidente, como em tudo.</p> <p>Dentro da música e da performance, acho que sim.</p> <p>acho que é a tomada de consciência do que é que é ou poderá ser o silêncio, para um performer e para quem escreve e para quem cria música.</p> <p>Aliás, é logo</p>	<p>Não só estudar o silêncio, mas também outras coisas, que eu acho que faz falta, sobre aquilo que vai para lá da interpretação, que nos leva à performance. Obviamente o silêncio estará aí, também na interpretação, mas muito na parte da performance.</p>	<p>Há, sim.</p> <p>divido a questão de estudar o silêncio em duas partes: dois mundos bastante vinculados: questão entre som e silêncio, haver total, haver esses dois mundos.</p> <p>Acho que faz</p>

		público. Até a preparação do palco todo, com luzes... Todo aquele cenário.	e aceitável, acho que devíamos pensar mais sobre isso, mas individualmente	ai que se apanha os aprendizes e se separa o trigo do joio dos profissionais mais maduros		sentido haver esse estudo e faz sentido escrever sobre isso, porque é algo que ajuda a alertar o músico
			Cada um de nós tem... o seu coração é diferente, bate de uma maneira diferente, nós temos uma sensação de tempo diferente.	tomar decisões sobre a gestão do silêncio, neste caso, dos momentos de silêncio, obviamente que terá algum impacto sobre a performance		Também é possível ser transmitido via oral, de professor – aluno, penso que também é possível penso que é positivo e é de salutar que haja textos escritos sobre isso
J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?	Melhor musicalmente; melhor no resultado do espectáculo, no seu todo. Há melhor transmissão de uma mensagem, melhor entendimento do texto musical... O passar da mensagem acaba por ser mais bem feito	Acho que há uma relação entre este estudo e a qualidade de uma performance Isso tem de ser pensado.	Eu acho que tem uma consequência, mas não é necessária ser melhor acho que não é uma coisa absoluta Para mim, pessoalmente, se calhar, era bom Eu tenho de pensar muito nas coisas para controlar e para me poder sentir satisfeita com aquilo que faço.	uma pergunta difícil de responder. Vale sempre a pena, esse estudo chamar a atenção, a quem nunca pensou sobre o assunto o estudo de performance não garante melhores performances para quem o faz. Pode saber-se mais, mas não implica que faças melhor parte intuitiva continua a ser tão grande	Não é imediata, mas que tem impacto, sim, isso sim.	qualidade da performance de quem estuda sobre este assunto vai ser melhor enquadramento estético do silêncio consegue ter mais armas, um pensamento mais elaborado, mais estruturado também, sobre esta questão O problema é que os músicos só estão habituados a ter uma formação e formação técnica daquilo que vão fazer.

Quadro 2: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta A

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33'?	marco histórico, afirmação, statement, compositores extremo	algo novo ainda a ser algo de novo	uma peça clássica coisa coisas diferentes sirene lá fora, o cão a ladrar, uma pessoa a tossir	figura central da modernidade uma das mais importantes o conceito é que é som? som musical é ruído?” conceito Tudo é música.	afirmação filosófica, ausência de som a música não é só o som está para lá do som e antes do som.	John Cage do silêncio o contexto da obra uma ideia música a outro patamar.
--	--	--	---	--	---	---

Análise :

No que concerne à Síntese dos Elementos relacionados com a componente Histórica e composicional e estética: Pergunta A, importa observar uma primeira convergência no que toca à importância desta peça no repertório do século vinte. Com efeito, 5 dos seis entrevistados (83,33%) afirmaram ser esta uma “afirmação filosófica” marcante que coloca numa das “mais importantes” obras do século XX, um marco na história que conduziu a “outro patamar” a nossa música.

A mesma convergência se observa na observação dos entrevistados em relação à utilidade da mesma criação: 66, 66 % dos mesmo observa a sempre presente contemporaneidade da obra que se recria a si própria, revelando um conceito de silêncio que é sempre actual

Quadro 3: Síntese Elementos potencialmente indicativos
de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta A

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33?	extremo		muito importante fora do comum, não estamos à espera		um defender um princípio e uma ideia, discussão sobre	modo mais radical, aleatoriedade
---	---------	--	--	--	---	--

Análise:

Nada de relevante a acrescentar.

Quadro 4: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta A

A) O que pensas sobre a Obra John Cage 4'33?	já o tinham feito antes		sempre acontece acontecem	postura maneira de ver as coisas,	criar e despoletar	pôr em evidência a questão a acção do
---	----------------------------	--	-------------------------------------	--	-----------------------	---

						público
						se o público assobia,
						barafusta
						inovar

Análise:

Três dos entrevistados (50%) elaboram um conceito onde a própria obra se transforma numa espécie de ferramenta de trabalho dentro do próprio acontecimento artístico. Parece uma obra de “ação” que tem por finalidade “provocar uma reação” no público.

Quadro 5: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta B

B) Como enquadras a obra...	movimento música oriental grupo de Nova Iorque o Feldman, o Cage movimento que é importante		peça quase individual Escola do Cage Cage uma peça que não tem propriamente uma Escola,	nenhum nome experimentalismo filosofia do John Cage happening John Cage	Estados Unidos, a toda uma corrente mais intelectual para outros aspectos da música outros caminhos filosófica. algo. algo.	experimentalista.
-----------------------------	---	--	--	---	--	-------------------

Análise:

Observa-se uma quase total ausência de convergência nos contributos recolhidos. Esta é acentuada até pela observação de contributos que de uma certa forma podem ser

considerados antagónicos. Se um dos entrevistados considera-a parte de um movimento intelectual, um outro classifica-se de “peça individual” fora de qualquer tipo de agrupamento.

Quadro 6: Síntese Elementos potencialmente indicativos
de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta B

B) Como enquadras a obra...		Sinceramente, nunca pensei	individual,	Não sei mais impacto	que também serão importantes e outra maneira de estar a minha ideia	certo modo, é um experimentalismo.
-----------------------------	--	----------------------------	-------------	----------------------	---	------------------------------------

Análise:

Observa-se uma quase total ausência de convergência nos contributos recolhidos.

Quadro 7: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta B

B) Como enquadras a obra...	ligado		põe-se	onde o pôr está ligado,	reacção que houve chamar a atenção mostrar que existem é uma afirmação chamar a atenção mais do que criar	.
-----------------------------	--------	--	--------	-------------------------	--	---

Análise:

Observa-se uma quase total ausência de convergência nos contributos recolhidos.

Quadro 8: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta C

C) ...o que é a interpretação desta obra?	linha “clássica” da música contemporânea.	momento histórico numa coisa que é diferente	sempre novo variantes	-----	obra esta questão foi de certa maneira histórico um marco, grupos de música contemporânea coisas em primeira audição	momento marcante heterogeneidade, das formas da música do século XX, esta questão do silêncio?
---	---	--	-----------------------	-------	--	--

Análise:

Nas respostas a esta nova pergunta parece existir uma convergência, 3 dos entrevistados (50%), no sentido de acharem marcante a participação na interpretação desta obra. Em igual percentagem existe também a noção da construção de algo novo sempre que esta interpretação acontece.

Quadro 9: Síntese Elementos potencialmente indicativos

de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta C

C) ...o que é a interpretação desta obra?	.		engraçado mais interessante ainda,	não tem dificuldade, basta estar.	provavelmente é mais discutida e falada	fragmentante não era uma grande novidade faz-nos pensar formas de encarar a música ao extremo,
---	---	--	---	-----------------------------------	---	--

Análise:

Nada de relevante a assinalar.

Quadro 10: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta C

C) ...o que é a interpretação desta obra?	Continuo reavivar	de cada vez	não pode controlar	executar várias maneiras	propriamente realizada chamar a atenção o <i>Remix</i> tem feito, a apresentar	-----
---	----------------------	-------------	--------------------	---------------------------------	--	-------

Análise:

Nada de relevante a assinalar. Ausência de elementos comuns.

Quadro 11: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta D

D) Quais as dificuldades postas na interpretação...	importância enorme	do <i>ensemble</i> todo	Outras pessoas,	estado que o silêncio	nenhum som programado mais ou menos teatrais e obviamente com todo o significado que isso tem dentro do grupo, uma dimensão mais teatral, do que propriamente musical a mais teatral do ponto de vista histórico
---	--------------------	-------------------------	-----------------	-----------------------	--

Análise:

Ausência de convergência neste contexto.

Quadro 12: Síntese Elementos potencialmente indicativos de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com a matéria em debate: Pergunta D

D) Quais as dificuldades postas na interpretação...	complicada A principal dificuldade	concentração entrar também no espírito	Não é uma dificuldade , não têm o controle, não têm a ideia eu consigo controlar	, é muito difícil. problemas em enfrentar não sou uma pessoa nervosa, a mim provoca-me	uma dificuldade, mais ou menos passiva, atitudes diferentes, muitos díspares . A	. O desafio modo absolutamente concentrado, situação de “concerto”, numa situação de uma certa tensão o grande
---	---	---	--	---	---	---

				algum estado de ansiedade e de reacções estado foi difícil	sensação que tive, , foram dísparos e isso influenciou conhecendo saber de que se trata, uma experiência	desafio
--	--	--	--	---	--	---------

Análise:

Neste contexto observou-se uma quase total convergência nos discursos descrevendo como difícil a interpretação desta obra : 5 entrevistados (83,33%)

Quadro 13: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta D

D) Quais as dificuldades postas na interpretação...	postura em palco : é como estar em palco?	manter tentar entrar no espírito Temos que tentar		não controlo dificuldade em controlar	de não existir haver, colega que resolveu assumir isso verdadeiramente, toda a interpretação. experiência	manter a minha postura em palco
---	--	--	--	--	---	---------------------------------

Análise:

Ainda neste sentido, a dificuldade na interpretação desta obra parece de uma certa forma residir na necessidade de manutenção da postura em palco: referenciado por 4 entrevistados (66,66 %)

Quadro 14: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta E

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?	Desconhecido	silêncio em musica de câmara?)			não vai haver som, Enquanto espectador, durante quatro minuto	se pode chamar um teatro musical
---	--------------	--------------------------------	--	--	---	----------------------------------

Análise :

Ausência de convergência.

Quadro 15: Síntese Elementos potencialmente indicativos
de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta E

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?	grande tensão apreensão à reacção surpreendente liberdade é total apreensão uma tensão bastante grande	pensar podia sentir tanto relaxamento, como ansiedade e curiosidade também	relaxamento (Relaxada, mas algo expectante?)	vontade de rir descontrolo	, a curiosidade desperta-me ficar mais atento eu conheço a obra , não sinto esse stress; enquanto executante, sim, , é uma eternidade	tensão o mundo da tensão momento de descontração, Eu senti-me apático, Apático. Uma apatia,
---	--	---	---	-------------------------------	---	---

Análise :

É assinalável o relato de 4 entrevistados (66,66%) confessando o facto de terem vivenciado uma experiência emocionalmente exigente. Nos seus contributos é possível constatar a presença estados emocionais tais como o stress, do qual talvez resultem as sensações de tensão, apreensão, ansiedade e descontrolo. Em oposição, dois dos entrevistados (33,33%) relataram ter sentido relaxamento e descontração durante a performance desta obra.

Quadro 16: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta E

E) Na altura, o que sentiste na interpretação desta obra?	Cada performance esse mergulhar no	colega estava a naquele momento,	eu fosse espectador		instrumento em palco.	a correr ao longo peça acaba.
---	------------------------------------	----------------------------------	---------------------	--	-----------------------	-------------------------------

Análise :

Ausência de uma qualquer convergência.

Quadro 17: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta F

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?	muito poucas pessoas			Casa da Música, para o público barulho da cadeira, o barulho	com o tempo. mas a ideia de tempo
--	----------------------	--	--	--	--------------------------------------

--	--	--	--	--	--

Análise :

Ausência de uma qualquer convergência.

Quadro 18: Síntese Elementos potencialmente indicativos
de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta F

F) sempre o mesmo ou foi variando por fases?	tensão conviver provoca desconforto tendência a preencher	vezes, ansiedade	como palhaços	a rir valentemente era um constrangimento	a ansiedade e não fazer “nada”, de estar com o instrumento na mão e não tocar provoca, acima de tudo ansiedade preocupação sobre o que fazer com o instrumento A noção
---	--	------------------	---------------	--	--

Análise :

Ausência de uma qualquer convergência.

Quadro 19: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta F

F) Foi sempre o mesmo ou foi variando por fases?		foi variando bocadinho por fases	Varia, claro	que se começaram estar presente Um segue o outro segue outro não segue nada	Sim, acho que foi variando por fases, aumenta de à medida que o tempo passa, aumenta, no sentido em que a aumenta a	é variável
--	--	-------------------------------------	--------------	---	---	------------

Análise :

Neste contexto é possível observar que os seis entrevistados (100%) reconheceram existir uma variação do seu estado emocional durante os 4'33'' da obra. Salvaguarda-se também a existência de motivações diferentes como origem destas flutuações. 3 (50%) dos entrevistados definem o seu estado de imobilidade como a origem de tensão, 2 (33,33%) justificam essa alteração com os estímulos provenientes do público. Um último entrevistado relatou ter sentido variações emocionais ao longo da peça, mas descreveu a apatia como a mais presente ao longo de toda a performance.

Quadro 20: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta G

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em	longo da peça. que as pessoas têm no princípio	Toda a gente	que eles há aquelas pessoas silêncio, que não existe	uns jovens, público era um na ausência de música, como na	no público uma obra é um marco da história da música, da história	peça e tudo isso.
--	---	--------------	---	--	--	-------------------

relação à obra em estudo?	e as pessoas ruidos, as pessoas duração da obra,			mensagem musical tradicional, acho que as pessoas podem	da arte é de facto uma obra no público	
---------------------------	--	--	--	---	--	--

Análise :

Neste contexto parece não existir qualquer convergência.

Quadro 21: Síntese Elementos potencialmente indicativos
de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta G

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?	O incómodo a tensão, ao A tensão desconforto mais afectadas,	muito atento. mais concentrado O interesse é muito gostou	uma curiosidade há aquela fase do riso já conhecem e que	a rir valentemente constrangimento	uma reacção de espanto e os tais risos, de quase do ridículo por de mais conhecida, que ainda cria impacto, um impacto forte de certa maneira, surpreendente, porque não deveria acontecer, já não deveria	nenhuma exaltação, digamos, em especial era uma "seca". Algum dele sorriu
--	--	---	--	---------------------------------------	--	---

					acontecer.	
--	--	--	--	--	------------	--

Análise :

Neste contexto parece existir uma convergência (66,66%) no sentido de se terem observado risos no decorrer da performance. Um entrevistado referiu ter observado desconforto no publico, um outro referiu ter observado o publico interessado e concentrado.

Quadro 22: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta G

G) Durante e depois da performance sentiu algum feedback em relação à adesão do público em relação à obra em estudo?	vai crescendo com	costuma ficar	têm sempre	começaram estar presente	pode ser	não senti comentários de
	vai dando cada vez mais lugar a		se sentam aí para ouvir o	seguir tudo e mais alguma coisa.		durante a
	vão-se mexendo cada vez mais.			Um segue o barulho da cadeira, outro segue o barulho da duração, o outro não segue nada		
	vai havendo mais					

Análise :

Neste contexto parece não existir qualquer convergência.

Quadro 23: Síntese dos Elementos relacionados com a componente

Histórica , composicional e estética: Pergunta H

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?	. Isso não vem de Cage, de toda a música. esse silêncio de corrente estética É transversal a toda a música.	na música contemporânea do tipo de <i>performance</i> , do tipo de recital, do tipo de repertório, haver ou não silêncio	o silêncio musical, uma pausa entre peças, enfim, há um Entre andamentos aí era mais um silêncio musical	no conceito tradicional de silêncio,	num recital a solo Para uma <i>performance</i> , que a ideia dos momentos de silêncio, E esse estudo gestão a ideia dos momentos de silêncio,
--	---	---	---	--------------------------------------	--

Análise :

A análise a esta pergunta sugere existir uma pequena mas importante convergência. “ dos entrevistados (33,33%) denunciam no seu discurso a existência de mais do que um silêncio. Se um entrevistado é deveras explícito catalogando os diversos tipos de silêncio, um segundo denuncia-o com a expressão “ esse (tipo de) silêncio”.

Quadro 24: Síntese Elementos potencialmente indicativos de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com a matéria em debate: Pergunta H

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?	Sim, isso é imprescindível	muito importante, principalmente	é preciso saber distinguir	, acho que é totalmente importante, é imprescindível	Sim, e talvez até mais , eu acho obviamente fundamental	Sem dúvida
--	----------------------------	----------------------------------	----------------------------	--	--	------------

					para uma melhor gestão é importante. eu acho que é obviamente fundamental	
--	--	--	--	--	--	--

Análise :

É na análise ao presente contexto que surge a 2ª total convergência encontrada. Todos os entrevistados (100%) consideram existir a necessidade de gerir o silêncio em performance.

Quadro 25: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta H

H) Existe necessidade de gestão de Silêncio?	A forma como se gere é que pode variar	depende	break		, essa gestão é , tudo o que se possa criar, tudo o que possa contribuir , essa gestão
---	--	---------	-------	--	--

Análise :

Neste contexto parece não existir qualquer convergência.

Quadro 26: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta I

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?	A performance do silêncio. os silêncios, performance.	Uma performance o solista entrada, andamentos,	um intervalo entre dois andamentos, uma próxima pessoa	. Dentro da música e da performance, o silêncio, para sobre a	o silêncio, lá da interpretação, à performance.	dois mundos esse estudo e porque
--	---	--	--	--	---	---

		entre as peças o público. do palco todo, com luzes... Todo aquele cenário.	outra coisa sobre isso, de tempo diferente.	gestão do silêncio, momentos de silêncio, a performance	o silêncio estará aí, parte da performance	é algo o músico
--	--	---	--	--	---	---------------------------

Análise :

Neste contexto urge a chamada de atenção para a associação não estimulada da “necessidade de gestão” à palavra performance (repetida seis vezes por quatro dos entrevistados). Por consequência podemos afirmar que 4 dos seis entrevistados (66,66%) consideram que a gestão do silêncio é uma parte da performance.

Quadro 27: Síntese Elementos potencialmente indicativos
de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta I

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?	grande percentagem bem tocados nunca pode haver uma boa.	tem de ser estudada toda. É importante estudar	Há pertinência em pensar, claro mas não sei se seria mesmo necessário e pode ser perfeitamente aceitável , acho que devíamos	É evidente, como em tudo acho que sim acho que é a tomada de consciência do que é que é ou poderá ser	Não só estudar mas também outras eu acho que faz falta, Obviamente mas muito na	Há, sim. bastante vincados Acho que faz sentido é positivo e é de
---	---	---	--	---	--	---

			<p>pensar mais</p> <p>mas individualmente</p> <p>o seu coração é diferente, bate de uma maneira diferente.</p> <p>uma sensação</p>	<p>aí que se apanha os aprendizes e se separa o trigo do joio dos profissionais mais maduros</p> <p>tomar decisões</p> <p>obviamente que terá algum impacto sobre</p>		<p>salutar que haja</p>
--	--	--	--	---	--	-------------------------

Análise :

Neste contexto é possível observar que todos os entrevistados (100%) afirmam ser pertinente o estudo da gestão do silêncio em performance.

A junção dos quadros permitiu de uma forma menos directa (neste caso só a leitura íntegra das respostas permite uma aferição exacta da inclinação das mesmas) aferir que os dois primeiros entrevistados (33,33%) defendem que este estudo contribui directamente para uma melhor performance. Os restantes quatro (66,66%) não estão seguros da existência de uma relação directa.

Quadro 28: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta I

I) Qual a pertinência em estudar a necessidade da gestão do silêncio?	<p>depende, numa da gestão</p>	<p>entra, até quando sai.</p> <p>Desde</p> <p>isso para entreter</p>	<p>faria</p> <p>pode fazer</p>	<p>um performer e para quem escreve e para quem cria música.</p>	<p>que nos leva também na interpretação.</p>	<p>haver</p> <p>escrever sobre isso.</p> <p>que ajuda a alertar</p> <p>ser transmitido</p>
---	--------------------------------	--	--------------------------------	--	--	--

		Até a preparação				via oral
--	--	---------------------	--	--	--	----------

Quadro 29: Síntese dos Elementos relacionados com a componente
Histórica e composicional e estética: Pergunta J

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?	espectáculo, no seu todo. uma mensagem, texto musical... mensagem acaba	uma performance	coisa absoluta Eu nas coisas	quem nunca pensou sobre o assunto performance grande		
--	--	--------------------	---	---	--	--

Análise :

Neste contexto não é possível extrair alguma conclusão.

Quadro 30: Síntese Elementos potencialmente indicativos
de uma opinião pessoal/emotiva relacionada com
a matéria em debate: Pergunta J

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma	Melhor, melhor no resultado do melhor entendimento do	Acho que há uma relação entre este estudo e a qualidade	Eu acho que tem uma consequência, mas não é necessária ser melhor acho que não é uma	pergunta difícil. Vale sempre a pena, esse estudo atenção, a melhores	Não é imediata, mas que tem impacto, sim, isso sim.	qualidade da performance de quem estuda sobre este assunto vai ser melhor consegue ter mais armas,
--	--	--	---	---	---	--

performance?			<p> pessoalmente, se calhar, era bom </p> <p> tenho de pensar muito </p> <p> me poder sentir satisfeita </p>	<p>melhor</p> <p>parte intuitiva</p>		<p>um pensamento mais elaborado,</p> <p>mais estruturado só estão habituados a ter uma formação e formação técnica</p>
--------------	--	--	---	--------------------------------------	--	--

Análise :

Existe uma ampla convergência (100%) no sentido de considerar importante e relevante a existência do presente estudo, bem como de todos que reflitam sobre os estudos em performance . No entanto as opiniões também se dividem no sentido de considerar a existência deste(s) estudo(s) como uma mais valia de acção directa na melhoria da qualidade de uma performance. Quatro dos entrevistados consideram que a realização deste estudo pode de facto melhorar a qualidade da performance. Por oposição, 2 dos entrevistados consideram que apesar da importância do exercício de reflexão, poderá não existir uma melhoria notória na qualidade de uma performance.

Quadro 31: Síntese dos Elementos
Representativos ou implicativos de uma acção: Pergunta J

J) Qual a relevância deste estudo para a qualidade de uma performance?	<p>transmissão de</p> <p>O passar da</p> <p>por ser mais bem feito</p>	<p>Isso tem de ser pensado.</p>	<p>para controlar e para</p> <p>com aquilo que faço.]</p>	<p>chamar a o estudo de</p> <p>não garante</p> <p>, mas não implica que faças</p> <p>continua a</p>		<p>daquilo que vão fazer.</p>
--	--	---------------------------------	---	---	--	-------------------------------

				ser tão		
--	--	--	--	---------	--	--